

Para uma Poética do Pó  
em alguns poetas portugueses

Orlando João Coelho Ferreira

Dissertação de Mestrado  
em Estudos Portugueses

Outubro 2013



Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à  
obtenção do grau de Mestre em Estudos Portugueses, Área de Especialização em  
Estudos Literários, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora  
Paula Cristina Lopes da Costa



*Aos viajantes do vento*



## AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Maria de Lurdes Ferreira, o meu primeiro e permanente desassossego. Que nunca desejou que as minhas raízes se fixassem.

À minha professora da 3ª classe, Maria Madalena Viegas Brás que, percebendo já o meu interesse pela leitura, me ofereceu dois livros maravilhosos – *As Borboletas* e *Voos Interplanetários* –, os quais, cada um a seu modo, me ensinaram a importância de voar.

Ao saudoso Professor Doutor Emídio Rosa de Oliveira que, no longínquo ano de mil novecentos e oitenta e cinco, nos ensinava a tecer, na cadeira de Semiótica das Artes Visuais, da Licenciatura de Comunicação Social, diálogos possíveis entre as artes plásticas, a fotografia, a literatura e a poesia.

Ao meu irmão, Dr. Vítor Ferreira, pelas conversas primordiais e derradeiras tecidas em torno deste trabalho.

À minha esposa, Helena, que se devia chamar Pilar. À minha filha, Inês, a nossa alegria primordial.

À Professora Doutora Paula Cristina Lopes da Costa que ousou orientar, de forma próxima e competente, um trabalho que habita as margens do território poético.





**PARA UMA POÉTICA DO PÓ**  
**em alguns poetas portugueses**

**POETICS OF THE DUST**  
**in some Portuguese poets**

**ORLANDO JOÃO COELHO FERREIRA**  
**ORLANDO JOÃO COELHO FERREIRA**

**RESUMO**

**ABSTRACT**

**PALAVRAS-CHAVE:** pó, corpo, memória, escrita

**KEYWORDS:** dust, body, memory, writing

Oposto à concepção clássica do belo, o «pó» constitui-se como um *topos* não-poético. Contudo, este elemento «desprezível» não deixará de transportar consigo, ao longo do tempo, um lastro simbólico e literário que problematizará, de forma decisiva, a relação do homem com a morte, com o tempo e com a escrita. Dominado pela análise das variações poéticas das «imagens de desaparecimento» do corpo, da memória e de Deus, em poemas de Luís de Camões, Camilo Pessanha e Fiamma Hasse Pais Brandão, este trabalho tem como objectivo problematizar as relações que o «pó» estabelece - enquanto *topos* poético que designa um «anti-valor» -, com o corpo, a memória e a escrita.

Opposite to the classic idea of beauty, the dust becomes a non-poetic subject. However, this «negligible» element carries with it, throughout the centuries, a symbolic and a literary significance that questions, in a crucial way, the relation of man with death, time and writing. Subject to the analysis of the poetic expression of the «images of disappearance» of the body, memory and God, in some poems of Luís de Camões, Camilo Pessanha and Fiamma Hasse Pais Brandão, this dissertation questions the relations of the dust – as an «anti-value» –, with the body, the memory and the writing.



## ÍNDICE

<b>Introdução .....</b>	<b>13</b>
<b>Capítulo I - O desprezo do ínfimo .....</b>	<b>20</b>
I. 1. Grandeza e ordem: o belo inacessível, 20	
I. 2. Disseminação e deriva, 26	
I. 3. A partícula maldita, 30	
<b>Capítulo II - Representações primordiais do pó .....</b>	<b>36</b>
II. 1. Construir a poética, 36	
II. 1. 1. O regresso à <i>Ilíada</i> , 36	
II. 1. 2. Diálogos possíveis, 39	
II. 1. 3. Símbolos, 40	
II. 1. 4. Topos e tema, 42	
II. 2. Os arquétipos do pó, 45	
II. 2. 1. Turbilhão, 45	
II. 2. 2. Nuvem, 49	
II. 3. A cripta ou a negação do arquétipo, 53	
<b>Capítulo III - O corpo e o pó .....</b>	<b>56</b>
III. 1. Despojos do pó, 56	
III. 1. 1. O corpo que tomba, 56	
III. 1. 2. O corpo-amálgama, 59	
III. 2. Representações do Furor, 62	
III. 2. 1. Heitor, príncipe de Tróia, 62	
III. 2. 2. D. Martinho, bispo de Lisboa, 64	
III. 2. 3. A abadessa do Mosteiro de São Bento, em Évora, 68	
III. 3. A <i>falha</i> épica, 72	

<b>Capítulo IV - Pó e memória .....</b>	<b>78</b>
IV. 1. <i>Memorabilia</i> , 78	
IV. 2. Representações do olvido, 84	
IV. 3. A memória-amálgama, 91	
 <b>Capítulo V - Escrever o pó .....</b>	 <b>95</b>
V. 1. A teologia do pó, 95	
V. 2. Ausência e disseminação, 99	
 <b>Conclusão .....</b>	 <b>108</b>
<b>Bibliografia .....</b>	<b>117</b>
<b>Anexos .....</b>	<b>121</b>

## INTRODUÇÃO

«Pourquoi la poussière est-elle si captivante?  
Parce qu'on en ignore tout.»

JEAN-LUC HENNIG, *Beauté de la poussière*

A citação em epígrafe justifica o nosso interesse pelo tema. Afinal, o que sabemos sobre o pó? Que conhecemos dessa partícula que quotidianamente nos assombra – no duplo sentido em que nos intimida mas, ao mesmo tempo, nos maravilha – e, em particular, que conhecemos da sua poética?

Ínfimo na dimensão, mas excessivo na proliferação, numa insistência impossível de suprimir, assombrando e ensombrando o nosso quotidiano, o imaginário ocidental não deixará de construir, a partir destas duas propriedades sensíveis – o ínfimo e o excessivo –, uma imagem depreciativa do pó que chegará até nós.

Logo no alvorecer da *Ilíada*, o pó surge como objecto (termo vacilante, já que designa uma partícula que se move na fronteira da visibilidade) sem aura poética, que não desperta, como virá a afirmar Aristóteles, nenhum sentimento de belo. Assim excluído do convívio do belo, pela estética aristotélica, será ainda a tradição judaico-cristã, séculos mais tarde, a abismar o desprezo pelo pulverulento, ao fazer recair sobre o pó – matéria primordial da criação –, o anátema que o reduzirá a uma permanente evocação da desapareição.<sup>1</sup>

Enquadradas num debate estético e epistémico mais geral sobre o estatuto do ínfimo<sup>2</sup>, as imagens de desapareição de que falamos, tendem a surgir, à vista do homem ocidental, como resíduo. Assim, na cultura que é a nossa, as imagens poéticas do pó

---

<sup>1</sup> Dagognet, François, *pour le moins*, Paris, Éditions Les Belles Lettres, Collection «encre marine», 2009, p. 19.

<sup>2</sup> Ao criticar os que «croient discerner du «non-être» dans le minime qui décroît», Dagognet afirma, ao contrário, que tal perspectiva de análise resulta do facto de que «ils voient dans l'infime une disparition, un évanouissement.», Dagognet, *op. cit.*, p. 26.

não deixarão de ser, naturalmente, aquelas que nós, ao longo do tempo, e por meio de influências diversas, lhe atribuímos.<sup>3</sup> A este propósito, dirá François Dagognet:

«Cette poussière concrétise la destruction, la mort même. Rien ne résiste à l'émiettement, à une dislocation des blocs ou des êtres ; les morceaux et les grains, à leur tour, subiront la diminution. Notre corps lui-même participe au drame de cette pulvérisation : nous ne cessons de 'desquamer'». <sup>4</sup>

Não queremos, pois, neste primeiro momento do nosso trabalho, deixar de assinalar o inestimável contributo do pensamento filosófico de Dagognet, ao emprestar à análise poética que aqui nos propomos fazer, os princípios orientadores de um debate sobre o estatuto do ínfimo e, em particular, da poeira –, nomeadamente, a sua condição de elemento desprezível na tradição estética e epistémica ocidental –, decisiva para a construção de uma poética do pó.

Assim, se qualquer construção simbólica resulta de um certo contexto civilizacional, notamos, desde logo, na *Ilíada*, que as observações dos movimentos essenciais da poeira, pelo poeta, não deixam de associar o pó, logo a partir das suas imagens primordiais, às ideias de impermanência e de desaparecimento.

Tema marginal, certamente, na tradição analítica do texto poético, mas que acharemos, no decurso deste trabalho, suscitar um conjunto de questões importantes relacionadas com o corpo, o tempo e a escrita. Será, pois, na análise das variações poéticas das imagens de desaparecimento do corpo, da memória e de Deus, em poemas de Luís de Camões, Camilo Pessanha e Fíamã Hasse Pais Brandão, que encontramos o eixo conceptual que estrutura este trabalho. Decorrente desse estatuto sucessivamente esvaziado de valor estético e metafísico, temos, pois, como objectivo, problematizar as relações que o pó – enquanto elemento que designa um anti-valor <sup>5</sup> –, estabelece com o corpo, a memória e a escrita.

---

<sup>3</sup> Sobre o estatuto do pó, no imaginário ocidental, dirá François Dagognet: «La petitesse va de pair, pour l'imagination et donc l'évaluation, avec le diminué, alors que nous sommes subjugué par le volumineux, le disproportionné (le sublime kantien, comme on le sait). Le «presque rien» signifie le commencement de la perte, l'inconsistant, appelé à vite disparaître [...]», Dagognet, *op. cit.*, p.19.

<sup>4</sup> Dagognet, *op. cit.*, p. 117.

<sup>5</sup> «La poussière [...] désigne une anti-valeur. En conséquence, la conscience collective déclare la guerre à ces myriades de micro-particules qui voltigent dans l'air et voilent la lumière.», Dagognet, *ibid.* Por sua vez, Jean-Luc Hennig falará da «negação», como a noção que melhor caracteriza a poeira: «Voilà. La poussière, c'est la pâmoison de la terre. Comme si la terre tombait en défaillance, perdait l'usage des sens, se rapprochait de l'insignifiance et du chaos. C'est pourquoi la négation est sans doute ce qui la caractérise

Apesar da sequência de poetas anteriormente referida poder suscitar uma ideia de orientação cronológica na sua selecção, é importante notar, desde logo, que a orientação metodológica que presidiu à constituição deste *corpus* poético é avessa à cronologia. Da perspectiva cronológica, resultaria apenas, do nosso ponto de vista, uma panorâmica insípida da história do pó na poesia portuguesa, relatório monótono e imperfeito, dos poetas portugueses que fizeram menção ao pó nos seus poemas, o que nunca foi nossa intenção.

Também não é, por isso mesmo, um *corpus* poético «exemplar», se tivéssemos tomado por princípio orientador da sua constituição a ideia de que cada um dos poetas teria sido, na sua época, um poeta do pó. Será antes, ao contrário, um exemplo possível de poemas (e poetas) que, nas suas imagens distintivas, nos permitem pensar os nexos intemporais de uma poética contemporânea do pó.

Foi, portanto, a qualidade do olhar de cada um dos poetas (e poemas) seleccionados – «qualidade» tomada, não como atributo de juízo, mas como singularidade – sobre a complexidade das relações materiais e metafísicas que estruturam as imagens de desaparecimento que o pó estabelece com o corpo, com a memória e com Deus, que presidiu à construção do *corpus* poético que constitui a base analítica deste trabalho.

Trata-se, pois, de procurar, no acervo da poesia portuguesa (e no que nela se liga com a poesia universal), essas vozes particulares, diríamos, contemporâneas, no sentido em que, apesar de pertencerem a diferentes tempos, são capazes de se convocar mutuamente, e de dialogar entre si, numa intertextualidade intemporal, tecida de ressonâncias, mas também de dissonâncias – através da qual é possível estabelecer uma certa relação entre a sucessão de alusões que evocam –, onde a repetição e a negação se constituem como fios condutores de uma complexa rede dialógica, que não deixará de traduzir, na transversalidade dos poemas propostos, uma inquietação partilhada com o devir do homem e da literatura.

São de Homero, na *Ilíada*, as imagens primordiais do pó, os arquétipos a partir dos quais o diálogo com os poetas portugueses por nós escolhidos se irá fazer. Primei-

---

le mieux : poussière impalpable, immatérielle, imperceptible, informe, inachevée, etc. Cet état subtil, vaporeux et fuyant, est un état de non-être. Mais un non-être étonnamment vagabond et joueur», Hennig, Jean-Luc, *Beauté de la poussière*, Paris, Fayard, 2001, p. 15.

ramente, as que resultam da observação sensível dos movimentos da poeira, que deram à teoria atomista a sua base intuitiva, e que afirmam, ao mesmo tempo, a estrutura instável e fragmentária das coisas e do mundo. Perspectiva materialista do pó, que não deixará, assim, de retomar as observações dos atomistas gregos e a sua leitura crítica, feita por Gaston Bachelard, no início do século XX.

Será ainda a *Ilíada*, agora mais perto das representações simbólicas, a apresentar as imagens primordiais do pó como «matéria de humilhação»<sup>6</sup>, cuja ressonância que se fará sentir, de forma inelutável, em certas passagens de *Os Lusíadas*, e ainda, mas de um ponto de vista já cristão, no poema *O Canto da Poeira*, de Fiamma Hasse Pais Brandão. Serão, por outro lado, as imagens subterrâneas do corpo, materializadas no pó da cripta, que surgem em alguns sonetos de Camilo Pessanha, a voz dissonante a negar os arquétipos homéricos do pó.

Fiamma Hasse Pais Brandão, por seu lado, se começa por acolher as imagens atmosféricas do pó, presentes na *Ilíada* – tornando Homero seu contemporâneo –, também alargará, para além dos despojos do pó e das representações do furor, as imagens do corpo e do pó, à viagem e ao esforço civilizacional do homem na transformação material do mundo.

Mas o diálogo entre os poetas propostos – tendo Homero, como raiz –, também se faz acerca do debate entre o pó e a memória. Contudo, mais do que os processos de construção da *memorabilia*, o que importa, neste capítulo, são as imagens agudas do trabalho do esquecimento, as representações do olvido, que cada poema revela, que aqui nos interessam.

O último diálogo poético far-se-á, finalmente, acerca dos modos de escrever o pó. E no debate que suscita com o Padre António Vieira, Fiamma não deixará de inscrever, no poema *Infinito Pó*, a imagem do pó como «ausência», metáfora da desapareção de Deus, imagem derradeira de uma perda que será, neste caso, a do fundamento metafísico da teologia do pó.

É neste ponto, precisamente, quando a modernidade torna possível esvaziar o pó do seu peso metafísico, que a análise tende a afastar-se de um pensamento cons-

---

<sup>6</sup> Didi-Huberman, Georges, *Génie du non-lieu, Air, Poussière, Empreinte, Hantise*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2001, p. 66.



truído a partir da escrita sobre o ínfimo, para se centrar na crítica poética do ínfimo da escrita, onde a sucessiva fragmentação da língua e do sentido, do sentido da língua, tende a escrever a perda.

Esquivo e instável, fragmentário e turvo, o pó não deixará de sugerir, na sua radicalidade sensível, uma perturbação dos valores da grandeza, da clareza e da ordem. Retenhamos, pois, da convocação deste elemento residual da Natureza para a poesia, o seu valor de perturbação, enquanto tradução poética de uma «crise» – do corpo, da memória, de Deus –, que terá nas imagens de desaparecimento a sua representação essencial. Será, portanto, o seu valor de perturbação, resultado das «imagens de desaparecimento» que produz, que tenderá a determinar para o pó, no conjunto do pensamento e do imaginário ocidental, o estatuto de elemento que designa um anti-valor estético, filosófico e metafísico.

Contudo, e apesar do menosprezo a que tem sido relegado – pela estética aristotélica, primeiro; pela teologia judaico-cristã, depois; finalmente, pela filosofia, ao recusar ao ínfimo qualquer valor ontológico –, este *topos* poético insignificante (que, aparentemente, não significa nada), não tem deixado de transportar consigo, desde a *Ilíada*, um certo lastro simbólico e literário que tende a problematizar uma determinada concepção da relação do homem com a morte, com o tempo e com a escrita.

Será, portanto, na tensão entre as suas propriedades ínfimas (que é a sua vulnerabilidade material), e os processos de produção literária que o convocam, que se constroem as nomeações simbólicas do pó, e as imagens que revela na escrita, das quais salientamos, neste trabalho, as que surgem associadas ao ultraje do corpo (escrever a humilhação), à ruína da memória (escrever o esquecimento), e à erosão da teologia do pó (escrever o esvaziamento metafísico).

Objecto de leitura simultaneamente materialista e metafísica conviria, assim, à construção da poética do pó, que aqui propomos, uma «bifurcação interpretativa»<sup>7</sup>, isto é, um método capaz de tratar as duas principais vertentes de análise suscitadas pelo tema. Assim, ora correndo paralelamente, ora cruzando os seus pressupostos

---

<sup>7</sup> Didi-Huberman, *Ibid.*

conceptuais, será, pois, uma metodologia de «bifurcação interpretativa», a orientar a análise do *corpus* poético que constitui este trabalho.

A leitura poética do pó que aqui propomos tende pois a situar-se no ponto exacto onde essa ramificação se desdobra, convocando para esse lugar a diversidade de observações, ricas em imagens e sugestões, que as propriedades voláteis do pó não deixam de suscitar, transportando ainda a tensão dialéctica entre os dois pólos opostos de interpretação. Será, assim, que as respostas às questões equacionadas ao longo deste trabalho tenderão apenas a definir um *corpus* provável, entre as variações possíveis de uma escrita do pó.

Será o pó, neste trabalho, uma forma diversa, entre tantas outras possíveis, de pensar as relações do homem com a transcendência, com o corpo, com o tempo e com a escrita. É, pois, uma partícula que nos convida a pensar alguns traços da complexidade existencial do homem a partir de um ponto de vista pulverulento, acerca da qual temos a aguda consciência de que nunca serão ditas as palavras definitivas. Trata-se, portanto, de uma tentativa de pensar a condição humana através do pó, e não de uma simples verificação dos seus usos poéticos, ou dos aspectos temáticos e estilísticos que o exprimem.

Os modos como se olha poeticamente esse conjunto de relações complexas entre o homem e o pó serão, assim, o objecto primeiro desta tese. Relação que é olhada, como se viu anteriormente, a partir do «valor de desaparecimento», que nos diz a contínua pulverização das coisas, observação que não deixará de perturbar as ideias de solidez e de unidade do mundo visível.

Ainda ao participar no processo de desintegração dos corpos e das coisas, o pó não deixará de evocar as ideias de finitude e de vazio, interiormente ligadas às coisas destruídas, desprezadas ou malditas. Assim inseparável de uma consciência da fragilidade humana, abismada na derradeira perda irreparável, o «pó» não deixará de interpelar, através das imagens que a sua poética sugere, os conceitos fixos da escrita e da vida.

Por outro lado, observar o pó – esse corpúsculo ínfimo que ocupa o derradeiro lugar na hierarquia poética –, é também olhar para uma partícula que, ao evocar a ideia de fragmentação, não deixará de suscitar a perturbação do «eu», enquanto ima-

gem de um sujeito indiviso. Assim, é também a partir «do ser de poeira em mim»<sup>8</sup>, consubstanciado na imagem da disseminação do pó, que perguntaremos qual é, de facto, a condição do sujeito moderno, abismado na consciência aguda de perda do fundamento e na visão de um devir irreparável, que a poeira não deixará de sugerir.

---

<sup>8</sup> Brandão, Fiama Hasse Pais, «Tempo de humildade no átrio do Convento de Cristo em Tomar» in *Obra Breve*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2006, p.481.

# CAPÍTULO I

## O DESPREZO DO ÍNFIMO

### I. 1. GRANDEZA E ORDEM: O BELO INACESSÍVEL

«Les voix de la poussière, l'âme de la poussière,  
elles m'intéressent bien des fois plus que la fleur,  
l'arbre ou le cheval, car je les pressens plus étranges.»

JEAN DUBUFFET, *L'Homme du commun à l'ouvrage*

O título, ao contrário do que se poderia prever, não acentua qualquer propriedade do pó, antes evidencia uma falta. Antítese da grandeza, na sua qualidade corpuscular, e da ordem, no caos do turbilhão, serão as propriedades *a minima* a determinar o devir do estatuto do pó no pensamento e na estética ocidental.

Consideremos pois o pó enquanto partícula de terra seca, que tende a depositar-se sobre o solo, sobre as coisas e sobre os corpos. Partícula tenuíssima, situada na fronteira do visível<sup>9</sup>, cuja natureza corpuscular não deixará de remeter para uma condição anteriormente sólida. E este efeito de redução de uma grandeza maior à sua dimensão corpuscular será decisivo, entre outros, para a compreensão da desvalorização do pó enquanto elemento teorizável.

Nas considerações iniciais sobre o «ínfimo» e a suas propriedades, a etimologia e o léxico adquirem a maior importância. Assim, se o étimo latino *infimus* remete, por extensão, para o «que é da mais baixa condição», e se a lexicologia actual lhe atribui, entre outros, a sentido de algo «que possui pouca importância, [ou] pouco valor», ou ainda, daquilo «que ocupa o lugar mais baixo numa hierarquia» – Fiama Hasse Pais Brandão falará, no poema *Infinito Pó*,<sup>10</sup> que analisaremos no capítulo V, do «ínfimo dos

---

<sup>9</sup> Dagognet, *op. cit.*, p.42.

<sup>10</sup> Brandão, Fiama Hasse Pais, «Infinito Pó» in *Obra Breve*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2006, p.399. Transcrito, na íntegra, nos Anexos, Texto 2, p. 122.

ínfimos» como representação da «perda» –, torna-se clara a conotação depreciativa do termo, que não deixará, assim, de remeter sempre para o que é «inferior» ou, por extensão, para «o que é muito pequeno nas suas dimensões».<sup>11</sup>

A natureza corpuscular do pó será então, por exemplo, em antinomia com o «sublime» – superlativamente belo e grandioso –, incapaz de despertar quaisquer sentimentos ou pensamentos nobres, de evocar qualquer perfeição material, moral ou intelectual, de suscitar qualquer impressão de perfeição ou beleza, de remeter para a ideia de poder ou de força. Considerado indigno pelos homens, o pó é, ao mesmo tempo, considerado indigno pelos céus – ao contrário das nuvens, que, a partir de um certo tempo do pensamento ocidental, se acercam mais do divino<sup>12</sup> –, elevando-se acima do que é humano apenas quando é levado pelo vento.

Por outro lado, de acordo com o pensamento estético de Aristóteles, o pó nunca poderá ser belo. Pensado a partir das noções de grandeza e de ordem, o conceito aristotélico do belo exclui, nessa medida, tudo o que é ínfimo ou tende à dispersão. Sobre este assunto, lemos na *Poética*, que

«[...] o belo – ser vivente ou o que quer que se componha de partes – não só deve ter essas partes ordenadas, mas também uma grandeza que não seja qualquer. Porque o belo consiste na grandeza e na ordem, e portanto, um organismo vivente pequeníssimo não poderia ser belo (pois a visão é confusa quando se olha por tempo quase imperceptível) [...]»<sup>13</sup>

Verificamos, pois, que a estética aristotélica afirma, num primeiro momento, que «o belo consiste na grandeza». Desta asserção resulta como condição necessária para a representação do belo, que o corpo a representar possua uma certa dimensão, que não poderá ser, segundo Aristóteles, nem demasiadamente pequena, nem demasiadamente grande.

---

<sup>11</sup> *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia – Portugal, Círculo de Leitores, Lisboa, 2003, Tomo IV.

<sup>12</sup> Vide narrativa bíblica da ascensão de Cristo, no livro de *Actos*, 1:9. A história da pintura também nos dá variadíssimas representações da Ascensão, onde Cristo é elevado ao céu sobre uma nuvem. Contudo, apesar da dignidade neotestamentária das nuvens, podemos ainda ler, no Velho Testamento, que «as nuvens são o pó dos seus pés [de Deus].», *Naum*, 1:3. Notamos, a partir desta leitura, que a desvalorização de qualquer elemento tende a decorrer da sua comparação com o pó.

<sup>13</sup> Aristóteles, *Poética*, (Tradução, Prefácio, Introdução, Comentário e Apêndices de Eudoro de Sousa), Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, VII, 113, 1450 b 34.

Desta exigência aristotélica de um mínimo de grandeza representável – limite que permite ao observador uma percepção distinta –, deduz-se que os seres ou coisas que tendem para a indistinção nunca poderão aceder à categoria do belo. Deste modo, e atendendo ao tema que agora nos interessa – o estatuto estético do ínfimo –, verificamos que, de acordo com a teoria estética aristotélica, nenhum elemento corpuscular, pela sua dimensão insignificante, poderá ser belo. Nesta sequência, diz o Estagirita que

«[...] também não seria belo, grandíssimo (porque faltaria a visão de conjunto, escapando à vista dos espectadores a unidade e a totalidade; imagine-se, por exemplo, um animal de dez mil estádios...). Pelo que [...] os corpos e organismos viventes devem possuir uma grandeza, e esta bem perceptível como um todo [...]»<sup>14</sup>

Ao eleger a simetria e a unidade do todo como qualidades necessárias ao belo, o pensamento estético de Aristóteles não deixará de influenciar primeiramente os estoícos, para se prolongar na tradição escolástica, nos movimentos artísticos da Renascença, e ainda em parte do Romantismo, não deixando assim de excluir do belo, o pulverulento, elemento natural constituído por corpos ténues e irrelevantes, os quais, segundo a definição aristotélica, não dispõem de «grandeza» que o justifique.

Deste modo, sendo a dimensão, na sua justa proporção, condição inerente ao belo – nem tão próxima do mínimo que se torne quase invisível, nem tão desmesuradamente grande que se torne impossível perceber o todo –, será a tradição herdada desta concepção aristotélica a tornar desprezível, num primeiro momento do pensamento ocidental, o estatuto físico e metafísico dos corpos ínfimos, em particular, o estatuto do pó e da poeira, enquanto elementos esteticamente elegíveis.

Mas o exílio do pulverulento da categoria dos elementos belos, não se ficará a dever apenas à dimensão ínfima, quase invisível, dos grãos de pó. Ao referir, num segundo momento, que «o belo consiste na ordem», e que por isso «também não seria belo» o que escapa à unidade e à totalidade, a estética aristotélica também não deixará de exilar do belo, por muitos séculos vindouros, os movimentos do pó, que tendem à disseminação.

Em movimento contrário ao pensamento aristotélico, que acentua a ordem, a unidade, e a totalidade, como qualidades estéticas primeiras, os corpos corpusculares

---

<sup>14</sup> Aristóteles, *op. cit.*, VII, 113, 1450 b 34 e 114, 1451 a.

nunca poderiam deixar de evocar, no caos da sua dispersão natural, a imagem primordial da desordem. Por esta razão, e ainda de acordo com a estética aristotélica, a matéria disseminável nunca poderia ser bela.

Espalhado no ar por acção do corpo ou do vento, o pó é disperso de modo imprevisível. A metamorfose<sup>15</sup> será então a imagem que melhor representará a capacidade que os elementos pulverulentos têm de permanentemente desestruturarem a aparência das formas que vão tomando, qualidades que a poeira possui.

Da incessante mobilidade destas partículas, e, conseqüentemente, da impossibilidade de ordenar os seus movimentos aleatórios e de os reduzir, na sua desmedida fragmentação, a uma imagem única, «perceptível como um todo», resulta outro argumento de desvalorização do pó enquanto tema estética e filosoficamente pensável.

É assim que o turbilhão e a nuvem – as imagens primordiais do pó apresentadas por Homero, na *Ilíada*, conforme veremos no capítulo seguinte –, não poderiam ser belas, pois ainda de acordo com a estética aristotélica, as suas propriedades pulverulentas não remetem para nenhuma representação da ordem ou da totalidade.

Fragmentado em incontáveis grãos, o pó não deixará de lembrar a ausência de coesão e, por extensão, o informe, perturbando a sua natureza inconsistente, simultaneamente, as ideias de sólido e de unidade que tenderão a dominar a estética e a filosofia ocidentais, sobretudo a partir de Aristóteles, tornando assim difícil um pensamento sistemático sobre o ínfimo.

Não pode, pois, a disseminação, deixar de conviver mal com a *mimésis*. Mas se o pó é dificilmente representável na sua impermanência, também a natureza parcelar e fragmentária das suas partículas, ao não definir os limites de uma certa ordem, tende a suscitar, nas imagens que cria, uma certa subversão das hierarquias do pensamento, não deixando de fazer vacilar, através das comparações sugeridas pela observação dos seus movimentos, o sentido de muitas noções de carácter intelectual.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> A propósito das imagens do pó como antítese da imobilidade, François Dagognet refere que «la poussière ne cessera pas de circuler à la différence d'une matérialité immobilisée, soumise à son volume et donc à sa lourdeur.» Resultado desta deslocação constante, «la poussière participe à une métamorphose incessante.» Dagognet, *op. cit.*, p.36.

<sup>16</sup> Na sua crítica ao desprezo aristotélico pelo ínfimo e à herança duradoura deste pensamento na filosofia e na estética ocidentais, François Dagognet nota que «dans notre univers s'impose donc le massif et

É, pois, enquanto partícula incerta, que o pó transportará consigo essa singular capacidade de perturbar as categorias mais elementares do pensamento sólido – «la solidité, l'unité individualisante, la plénitude» – o que será, segundo François Dagognet, outra razão para o descrédito intelectual desta partícula no pensamento ocidental.<sup>17</sup>

Assim relegado para o estatuto de «não-belo» pela estética aristotélica (a classificação de «feito» dar-lhe-ia, pelo menos, o estatuto de realidade teorizável), rejeitado pela filosofia como «não-ser»<sup>18</sup>, o pó não deixará de fazer vacilar, pela sua beleza desigual, a estreiteza do conceito aristotélico de belo. E fá-lo-á através das imagens da amálgama e da disseminação, sugeridas a partir das relações do pó com o corpo e com o vento, respectivamente.

Decisiva no nosso trabalho, a questão das imagens suscitadas pelos movimentos primordiais do pó e os seus diferentes modos de representação poética, em três poetas portugueses, de diferentes épocas, que abordaram, de modo singular, o tema do pó, em alguns dos seus poemas, não deixará de constituir o fundo teórico mais importante da análise que aqui nos propomos desenvolver.

Digamos, então, que a desigualdade estética do pó de que falámos anteriormente resulta, em primeiro lugar, da sua capacidade em se tornar amálgama. Com o corpo, certamente – veremos, no capítulo III, o modo como o pó se torna amálgama com o corpo –, mas também capaz de sugerir, na poesia, essa amálgama de conceitos e de formas, através da qual a escrita poética tenderá a encontrar uma linha de saída das «metáforas dormentes»<sup>19</sup>

A capacidade de afirmação das qualidades estéticas e filosóficas desiguais do pó, por oposição à noção de belo, proposta por Aristóteles, na *Poética*, construída, como vimos, em torno dos conceitos de grandeza e de ordem, far-se-á, portanto, num

---

le compact (le peu de considération pour le brin ou les brindilles, ou le fragment) mais [que] le plasticien (l'homme de l'art) gagnera à s'éloigner de ce standardisé (l'attachement au maximalisé) et à s'ouvrir à l'extrême minceur [...]» Dagognet, *op. cit.*, p. 19.

<sup>17</sup> «Ces corps disséminables, incertains et particulièrement ténus [...] irréalisent les catégories les plus élémentaires – autre raison de leur défaveur.», Dagognet, *op. cit.*, pp. 33-34.

<sup>18</sup> Na filosofia, François Dagognet é um dos poucos filósofos a pensar uma ontologia do pó. Contra a desvalorização do ínfimo e empenhado no elogio do pó, Dagognet refere: «Nous ne participerons pas cependant à la curée – la dévaluation du minime ; nous nous proposons de tirer la poussière de sa géhenne.», Dagognet, *Ibid.*

<sup>19</sup> Jara, António Bellini, *Sobre a poesia e sua leitura*, Lisboa, Padrões Culturais Editora, 2012, p. 21.



primeiro momento, através da participação do pó no corpo-amálgama – as imagens homéricas e camonianas serão aqui decisivas –, sugerindo essa configuração incerta, num plano mais conceptual, as possibilidades de produção de uma «escrita-amálgama», que tirará da vacilação das formas e dos conceitos, as imagens de uma escrita poética desigual, o que será a sua condição de modernidade.

Ao reflectir sobre as questões da forma e do conteúdo na escrita poética, António Bellini Jara, poeta e ensaísta brasileiro, começa por dizer que «tem de haver [na poesia] concordância de forma e conteúdo.» Neste caso, o ponto final a marcar a pausa que, na frase seguinte, abrirá o pensamento à Modernidade, substituindo o academismo da «concordância» pela beleza da amálgama.

Neste sentido, dirá António Jara, agora de forma completa: «Tem de haver [na poesia] concordância de forma e de conteúdo. Melhor, amálgama, que se traduz em beleza.»<sup>20</sup>. Deste modo, já não é de uma poética de inspiração aristotélica que falamos, daquela «que pretende como fim da arte a beleza»<sup>21</sup>, mas de uma escrita-amálgama que retira da potencialidade significante da linguagem a sua beleza dissemelhante, naquilo em que a palavra «amálgama» significa de mistura indistinta e, por isso mesmo, diversa, de formas e de conteúdos.

Da «concordância» entre forma e conteúdo à amálgama de ambos vai, na escrita poética, a diferença entre a ideologia do belo, representada, de modo geral, pelo Classicismo literário, e o Neoclassicismo que dele deriva, tributários de Aristóteles e de Horácio,<sup>22</sup> e a estranheza de um belo desigual, sugerido por uma poética do pó que tende a afirmar, pela escrita amalgamada, a sua beleza dissemelhante.

---

<sup>20</sup> Jara, *op. cit.*, p. 14.

<sup>21</sup> Jara, *op. cit.*, p. 31.

<sup>22</sup> Conforme lembra Carlos Reis, «O Classicismo literário [...] reveste uma feição específica, a começar pela forma como acolhe e interpreta as poéticas da Antiguidade Clássica: avultam aqui a *Poética* de Aristóteles e a *Arte Poética* de Horácio, profusamente traduzidas e comentadas na Europa culta a partir do século XVI», para notar, mais à frente, «o pendor normativo e prescritivo que essas poéticas estimulam» em outros autores europeus dos séculos seguintes, até à Modernidade. Reis, Carlos, *O Conhecimento da Literatura*, Livraria Almedina, Coimbra, 1995, p. 414.

## I. 2. DISSEMINAÇÃO E DERIVA

De outro modo, a «disseminação» é outra imagem sugerida pelo pó que tende a afirmar a desigualdade moderna do belo. O debate sobre esta questão far-se-á, naturalmente, contra os academismos literários clássicos e neoclássicos, enquanto representantes, conforme nota Carlos Reis, de uma literatura esteticamente disciplinada nas suas formas e conteúdos. A propósito do papel das academias na tradição literária ocidental, refere Carlos Reis que

«o espírito académico [...] constitui o culminar, no tempo do Neoclassicismo, de certas tendências ideológicas que, com algumas oscilações, imperaram ao longo do Classicismo: o racionalismo, a fixação de referências culturais canónicas, o estabelecimento da disciplina estética, a partir da lição dos Antigos, o culto da verosimilhança como matriz orientadora da criação literária e a aceitação da conveniência como limite de referência a não ultrapassar.»<sup>23</sup>

Da leitura anterior, facilmente se verifica que os movimentos de disseminação do pó não poderão deixar de sugerir, nas imagens que produzem, a negação da ideologia académica neoclássica e das suas ramificações posteriores, naquilo que representam de visão estática e formalista da literatura. Submetida à tutela da moral e da verdade, uma boa parte da poesia classicista não deixará de proclamar as virtudes da «finalidade moral da arte» e da literatura como «veículo de procura da verdade»<sup>24</sup>.

A bela literatura seria assim, de acordo com a mentalidade favorecida pelas academias, uma literatura conforme, fixa nas suas referências, esteticamente disciplinada a favor dos Antigos, e mutilada na sua eventual ousadia em ultrapassar os limites da «conveniência» temática e formal.<sup>25</sup>

«“Rien n’est beau que le vrai”, declara a conhecida máxima de Boileau.»<sup>26</sup> Contudo, em contraste máximo com a máxima de Boileau, o pó tende a dizer, nas suas imagens corpusculares, que a verdade da sua beleza desigual reside na singularidade

---

<sup>23</sup> Reis, *op. cit.*, p. 415.

<sup>24</sup> Reis, *Ibid.*

<sup>25</sup> Em contraposição ao espírito dos academismos, António Jara dá voz a uma visão moderna da poesia, quando afirma que «a boa poesia é revolta nos termos e ousada nos temas e motivos, indo buscar o vigor, ao que tiverem de autêntico, e à rebeldia de expressão.» Jara, *op.cit.*, p. 21.

<sup>26</sup> Reis, *Ibid.*

de cada grão de pó. A verdade do pó será assim a verdade da singularidade de cada grão. E a beleza da sua poética residirá na sua aporia.

Oposta à ideologia de uma escrita símil, que tende apenas a reproduzir nos textos os modelos herdados, a poética do pó que aqui apresentamos, não deixará de afirmar, por seu lado, através dos caminhos imprevisíveis que as suas imagens primordiais sugerem, a possibilidade de uma escrita poética esteticamente inconformada, livre de tutelas anteriores e exteriores a si mesma, onde o jogo da linguagem, nas suas infinitas possibilidades significantes, se possa constituir como metáfora recíproca do «infinito pó».

A este propósito, Fiama Hasse Pais Brandão irá utilizar, no poema *Infinito Pó*, que analisaremos no último capítulo, a imagem da disseminação, para dela retirar o movimento da sua própria escrita que, à semelhança do pó, se vai fragmentando ao longo do poema, até chegar à imagem primordial da amálgama, onde forma e conteúdo se fundem na palavra «perda», num jogo de linguagem que não deixará de afirmar a possibilidade de um significante mínimo poder representar um máximo de ausência.

Das perdas sugeridas pelo pó – a de uma escrita que se fragmenta e a de um fundamento que se ausenta (do pó não resulta nenhuma ideia de fundamento sólido) – não provém, ao contrário da ideologia literária neoclassicista, nenhuma verdade ou conforto moral, nem tão pouco a ideia de unidade herdada de anteriores narrativas totalizantes. O seu excesso acabará por ser outra razão do litígio do pó com a cultura, sobretudo naquilo que esta representa de reprodução e de contágio do mesmo.<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> Sobre o problema do litígio do pó, enquanto imagem que sugere o «diverso», com a cultura, não podemos deixar de fazer referência ao notável texto de Henry Miller, *A empada reluzente*, acerca do «triunfo do mesmo», e da uniformidade na cultura americana, nomeadamente quando refere: «A semelhança em tudo é impressionante – como a proliferação de um germe de cancro. A doença espalha-se, devora continuamente até nada restar senão o cancro.» Miller, Henry, «A empada reluzente» in *The Cosmological eye* (1939) – *O olho cosmológico*, Editorial Estampa, 1973. p. 317.

O litígio do pó com a cultura contemporânea americana e, em grande parte, ocidental, pode ser traduzido pela imagem *livre* da dispersão, naquilo em que suscita a ideia de que o que é fragmentário e «mínimo» é o que tem mais possibilidades de escapar ao contágio do mesmo. Foi talvez a pensar no «minúsculo» como possibilidade de fuga para fora do mesmo, que Henry Miller escreveu o parágrafo que passamos a reproduzir:

«A cidade de Nova Iorque é como uma cidadela enorme, uma Carcassonne moderna. Caminhando entre os magníficos arranha-céus uma pessoa sente, à margem, a presença de uma multidão vociferante, uma multidão com estômagos vazios, uma multidão por barbear e em farrapos. A luta continua dia e noite, sem interrupção. Os resultados são nulos. O inimigo está sempre aos portões, os clarins estão sempre a tocar. Se um dia um homem minúsculo fugir da cidadela, atravessar os portões e

Dirá, ainda, António Jara, que «a poesia [...] é arte de mudança, de transfiguração da realidade por penetrantes luzes que fazem ver, de alto a baixo, e no interior também, outros aspectos, muitos aspectos, em sínteses.»<sup>28</sup> Ainda de acordo com Jara, será a poesia, mais do que a filosofia<sup>29</sup> ou a história, presa ao documento, a dispor dessa dupla capacidade de fazer ver o ínfimo – o que está «em baixo» –, e de transformar poeticamente a sua realidade, por meio de «penetrantes luzes».

Exemplo, na poesia portuguesa contemporânea, da capacidade poética de revelar os múltiplos aspectos da física do ínfimo, e de os transfigurar metaforicamente, é *O Canto da Poeira*, de Fiama Hasse Pais Brandão, poema que analisaremos no capítulo seguinte, o qual também não deixará de afirmar, ao mesmo tempo, a ousadia (moderna) de eleger o «pó» como objecto de canto poético.

Desta ideia de «contingência», própria do que é disseminável, resultará a impossibilidade (moderna) de fixação<sup>30</sup> de formas e conteúdos, pois é a contingência, enquanto imagem de uma escrita incerta, ou de uma possibilidade de escrita, que vai dizendo, em cada texto poético, a impossibilidade (moderna) de construir uma poética. Dirá, a este propósito, António Jara, que na poesia «não haverá dogmas, nem ortodoxia poética, [e que] todos os caminhos cabem no seu espaço.»<sup>31</sup>

---

ficar postado diante das muralhas de modo que toda a gente o possa ver, se uma vez toda a gente o reconhecer, se se aperceber, com clareza, de que é um homem, um homem minúsculo, talvez mesmo um judeu, esse homem minúsculo, apenas com um sopro poderá deitar abaixo as muralhas da grande cidadela. Tudo se desmoronará num sopro. Apenas a presença de um *homem* fora de portas liquidará tudo. Ponto. *Ponto final*. Todas as obras jazerão no solo como brinquedos que uma criança deixa cair quando adormece.», Miller, *op. cit.*, p. 320. Verificamos assim, pela leitura do excerto anterior, que a afirmação do «mínimo» enquanto *potencialidade* plástica, literária ou ontológica, só se pode fazer no movimento de saída para fora do mesmo, pois dentro é impossível inventar. Estar fora, por outro lado, é ganhar distância, e é este ponto de vista que permite ver e sentir de outra maneira. É certo, que «estar fora», é o lugar da angústia, mas só existe angústia na liberdade. E a liberdade do «minúsculo», representada, na poética do pó, pela imagem da disseminação do ínfimo, é o que coloca o poeta fora do contágio e lhe permite recriar continuamente a forma e o trajecto da sua escrita.

<sup>28</sup> Jara, *op. cit.*, p. 22.

<sup>29</sup> Será François Dagognet, um dos raros filósofos a procurar, para a filosofia, as «penetrantes luzes» que permitem à poesia «ver» a realidade nos seus múltiplos aspectos – material ou interior –, dos mais notórios aos mais ínfimos. Neste sentido, Dagognet refere que «nous cherchons surtout à identifier la frontière qui sépare le réel de ce qui appartient à la catégorie du «presque rien». C'est bien une tâche de la philosophie générale que de reconnaître l'échelonnement, riche de conséquences, qui va du sommet (le plus complet) au plus bas (le pulvérisé, ce que nous localisons partout et nulle part).», Dagognet, *op. cit.*, p.29.

<sup>30</sup> Por ser partícula ténue, o pó não pode deixar de ser avesso a qualquer fixação. Se há imagem que a poeira sugere, de forma veemente, é a sua pertença a um «não-lugar», como logo se lê no título do livro de Didi-Huberman, *Génie du non-lieu, Air, Poussière, Empreinte, Hantise*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2001.

<sup>31</sup> Jara, *op. cit.*, p. 24.

Já não é portanto o pó, num corpo a corpo com os guerreiros homéricos, mas o pó, num corpo a corpo com os textos e com a sua própria realidade errante. É o pó que não se deseja, mas cuja liberdade se inveja. Esta é a sua possibilidade maior e a sua maior alusão. Sem lugar fixo que o retenha, nem princípio nem fim que o determine, o pó tende a pulverizar, nas suas diversas representações poéticas, as certezas herdadas de um pensamento estético e filosófico construído sobre a referencialidade e o fundamento, temas a que voltaremos nos capítulos seguintes.

É, pois, neste contexto, que a disseminação do pó – enquanto imagem de uma certeza despovoada –, se poderá constituir como metáfora dessa «condição da poesia (moderna)» que é, segundo João Barrento, «a da deriva», lugar de linguagem onde «o poeta moderno [se] (auto)condena à errância eterna do desassossego»<sup>32</sup>.

---

<sup>32</sup> Barrento, João, *A espiral vertiginosa, Ensaios sobre a cultura contemporânea*, Lisboa, Cotovia, 2001, p. 139.

### I. 3. A PARTÍCULA MALDITA

François Dagognet, um dos raros filósofos contemporâneos a pensar o ínfimo<sup>33</sup>, e, por essa razão, um dos primeiros a criar uma linha de saída em relação ao pensamento estético do «belo» aristotélico, começa por interrogar, no seu *Éloge de la poussière*, o estatuto da poeira.<sup>34</sup> Elogio que será feito, enquanto possibilidade estética e filosófica, contra aquilo que Dagognet designa por «pensamento da substância», o que é outro modo de dizer um dos traços fundamentais da filosofia clássica.

Contra esta herança do pensamento ocidental, dirá ainda Dagognet, que «le combat est carrément livré contre la grande ombre de la pensée de la substance», e que a reflexão sobre o ínfimo, de acordo com este autor, tenderá a seguir o caminho «toujours à l'opposé du préjugé substantialiste.»<sup>35</sup>

Aparentemente privado de substância, pela sua natureza corpuscular, e, em consequência disso, duplamente desprezado pela Física e pela Metafísica, o pó – tido agora como material poético – também não deixaria de ser considerado, na tradição da poesia ocidental, como um *topos* não-poético. No nosso trabalho, como já vimos anteriormente, será Fiama Hasse Pais Brandão, no poema *O Canto da Poeira*, que irá recuperar o «pó» como tema poético, resgatando-o à condição homérica de elemento cenográfico construtor de verosimilhanças.

As reflexões de Roger-Pol Droit acerca da desvalorização material e estética do pó surgem, por seu turno, muito próximas das de François Dagognet. Assim, Roger-Pol Droit não deixa de referir que o pó, tal como a poeira, têm sido considerados, desde

---

<sup>33</sup> Assim, lemos na crónica «Le bel avenir de la poussière», de Roger-Pol Droit, que «parmi les philosophes occidentaux, François Dagognet est l'un des très rares qui aient attiré l'attention sur l'intérêt et l'importance de ces formes de matière éclatées, parcellaires, dispersées en particules microscopiques.», *Les Échos*, nº 20663, de 23 de Abril de 2010, p. 19.

<sup>34</sup> É deste modo que François Dagognet introduz o seu pensamento sobre o estatuto do pó : «Nous commençons notre exploration descriptive par l'examen de la poussière [...] ; nous pouvions difficilement trouver «substance» plus diminuée et plus inconsistante. La question se pose de savoir si elle peut relever encore d'une ontologie, dont nous avons fixé les conditions – ou s'il faut la reléguer dans la classe des déchets (les miettes du réel, une poudre insaisissable?) Plus généralement quel statut réserver à cet existant impalpable?», Dagognet, *op. cit.*, p.29.

<sup>35</sup> Dagognet, *op.cit.*, pp. 26-27.

sempre, como «sub-coisas», isto é, como elementos que não podem pertencer a outra categoria senão à dos «resíduos impensáveis».<sup>36</sup>

É pois a partir da constatação do pó como «elemento impensável», aparentemente desprovido de estatuto semântico, filosófico ou estético valorizável, que Dagognet irá enunciar, por sua vez, a questão decisiva, que procurará encontrar, nas respostas possíveis, as razões subjacentes à desvalorização do ínfimo e, em particular, do pulverulento, desde a raiz grega do pensamento ocidental.

Dagognet colocará, então, a questão : «Qu'est-ce qui, dès le départ, dévalue ces micro-parcelles?» As respostas a esta questão, que não deixarão de seguir, como muitas outras, o método de «bifurcação interpretativa», anteriormente proposto por Didi-Huberman, terão consequências importantes na construção do quadro de análise do *corpus* poético que nos propomos estudar nos capítulos seguintes.

O primeiro argumento apresentado por François Dagognet será, assim, de natureza materialista. De acordo com este ponto de vista, o pó tende a ser, na tradição do pensamento ocidental, um elemento não pensado, devido à sua condição de resíduo, a qual não deixará de evocar a desapareição do sólido como fundamento material do mundo. Decorrente desta condição natural, o pó não deixa de sujar, e de se acumular<sup>37</sup> sobre os corpos e as coisas.

Acerca da percepção do pó como elemento desprezível e desprezável, no imaginário ocidental – deste ponto de vista, o pó não deixará nunca de sugerir a ideia daquilo que não tem nenhum valor –, dirá ainda Jean-Luc Hennig:

«Il relève d'ailleurs, au mot *poussière*, les sens de : néant, état misérable, basse condition [...], ou encore : objet sans valeur, vanité, chose futile [...]. Comme on voit, la métaphorisation de la poussière en quelque chose de bas, de terrestre, d'inexistant est

---

<sup>36</sup> Consideremos, com Roger-Pol Droit, «le statut même des poussières. De fait, elles appartiennent depuis toujours à la catégorie des sous-choses, des résidus impensables et laissés pour compte. Miettes minuscules de substance, trop ténues pour être perceptibles, elles paraissent résider quelque part entre l'être et le néant. La métaphysique classique conçoit les substances stables et les formes distinctes. Elle achoppe sur les poudres, les suspensions, les dilutions. Il faut donc apprendre à tourner notre regard vers l'infime, à considérer ces résidus qu'on croyait indignes d'attention, alors qu'ils sont aussi la texture du monde», Roger-Pol Droit, *Ibid.*

<sup>37</sup> É sobre a origem do pó, que François Dagognet aqui fala : «D'abord, elles [as micro-parcelas] sont nées soit de la simple usure des substances, soumises aux chocs de l'eau et du vent, soit des opérations transformatrices, grâce auxquelles les matériaux sont aplanis ou creusés ou amincis. Et les résidus (brins, lamelles, particules) remplissent les atmosphères : Francis Ponge a reconnu le fait des «boues de l'air», dues à leur accumulation», Dagognet, *op. cit.*, p. 30.

une vieille idée. [...] La poussière n'en est que le rebut. Et on en resta à cette fâcheuse impression»<sup>38</sup>

É, portanto, entre outros aspectos, esta dupla condição de resíduo e de sujidade, que tem tornado o pó um elemento material e esteticamente desprezível.<sup>39</sup> Deste modo, a oposição entre «limpo» e «sujo», ou antes, entre «imaculado» e «imundo», com clara desvantagem semântica e epistémica para o estatuto do pó, não é sem importância no desenvolvimento de uma poética do pó, como aquela que aqui pretendemos escrever, sobretudo quando a ideia de «limpeza» surge associada à «piedade». Hennig não deixará de referir, sobre esta questão, a notória oposição entre a moral puritana suíça e o pensamento de Nietzsche:

«La propreté vient immédiatement après la piété», dit-on dans les cantons réformés. À cette formule puritaine, Nietzsche répliquait : «Partout où l'on vénère le passé, il convient de ne pas laisser entrer de gens trop nets et qui nettoient. La piété n'est guère à son aise sans un peu de poussière, d'ordure et de saleté» (*Humain, trop humain*).<sup>40</sup>

Seguindo, neste passo, o pensamento de François Dagognet, Jean-Luc Hennig não deixará de criticar esta espécie de «tirania do limpo», fundadora, de acordo com este autor, de uma «estética da transparência», ainda dominante no ocidente, onde uma certa ideia da «origem pura das coisas» tende a exilar do pó as suas imagens humanas.<sup>41</sup>

Será, contudo, a associação simbólica do pó à morte e, em consequência disso, à ideia de desaparecimento do corpo – «L'extrême minceur [...] celle-ci évoque trop le

---

<sup>38</sup> Jean-Luc Hennig, *op. cit.*, p.13.

<sup>39</sup> Sobre a questão da desvalorização do estatuto do pó, na tradição ocidental, por associação à ideia de «sujidade» diz François Dagognet: «D'où vient la guerre à ces particules sans défense, à tel point qu'il faut nettoyer, essuyer et épousser sans relâche ? Pourquoi cet acharnement de la maîtresse du logis, d'autant plus surprenant qu'elle ne peut rien contre eux ? Elle ne peut pas que les déplacer ; il faut toujours reprendre l'offensive mais ils échappent à cette violence lustrative. Il nous semble que cette lutte est motivée par l'attachement au neuf, au brillant, à l'immaculé ; [...] en outre, ces particules partout répandues signent le délaissement, le manque de soins, l'abandon ; la poussière ne manque pas d'équivaloir au sale et au malpropre, ce qu'on n'entretient pas ;[...]», Dagognet, *op. cit.*, p. 31.

<sup>40</sup> Hennig, *op. cit.*, p. 70.

<sup>41</sup> Jean-Luc Hennig apela, tal como François Dagognet, a resistir à «tirania do limpo» dominante: «Il faut donc résister, dit Dagognet, à la tyrannie du propre, à la chimère d'une pureté idéale (intrinsèque), à cette guerre sans merci à la moindre poussière, aux saletés, aux immondices. Car la poussière parle de l'humain, du vivant, du mal, du secret, des humeurs, de l'abandon, du temps. Les salles blanches anti-poussières, les chambres stériles ou même la Suisse, ne parlent de rien. [...] Rien ne me paraît pire, en effet, qu'une esthétique de la transparence, de la pureté originelle, de l'origine pure et simple des choses. [...] Je ne me résous pas à la tentation de la propreté. Le milliardaire Randolph Hearst termina sa vie dans une pièce aseptisée, avec de l'oxygène renouvelé en permanence. Et complètement fou.», Hennig, *op. cit.*, pp. 70-71.



commencement de la disparition (la mort)»<sup>42</sup> – por via da maldição divina – a sentença universal que reduz o homem a pó<sup>43</sup> –, a traduzir o argumento metafísico mais duradouro na longa tradição de desvalorização do pó no pensamento ocidental.

Para além do exílio do belo, será ainda a imagem da queda – primeiramente, na sua versão épica, da qual Homero e Camões serão legítimos representantes; depois, na tradição metafísica do pensamento judaico-cristão –, a justificar, em grande parte, o desprezo secular que a nossa cultura tem nutrido pelo ínfimo e, em particular, pelo pó.

Como dirá ainda Jean-Luc Hennig, «La Bible se fait de la poussière une conception pessimiste»<sup>44</sup>, para fazer notar, mais à frente, de modo subtil, que a sentença divina não configura tanto uma maldição sobre o pó, quanto é o pó que passa a fazer parte da maldição do homem,<sup>45</sup> perpétua e universal.

Mas a reflexão de Hennig sobre as relações simbólicas tecidas, pela narrativa bíblica, entre o pó e o homem, não termina no Génesis. Ela estende-se à perspectiva cristã, a qual, de acordo com este autor, não deixará de continuar a abismar, no pensamento ocidental – sobretudo na sua «apologia da mortificação» –, a relação complexa entre a materialidade do pó e a substantividade do homem. Assim, segundo Hennig, «la pensée chrétienne sera traversée par une conception plus déprimante encore [parce que] [...] la vie chrétienne n'est que mortification et apologie de la mortification».<sup>46</sup>

Decorrente destas reflexões, o pensamento de Jean-Luc Hennig sobre o estatuto do pó e da sua relação com o homem, não deixará de ter importantes consequências no desenvolvimento do nosso trabalho, particularmente na análise das imagens épicas do corpo e do pó. Note-se, no entanto, que ao considerar tais relações, Hennig não deixa de inverter os planos de enunciação e, em consequência, a perspectiva de análise. Assim, em determinado momento do seu pensamento, já não se trata tanto de um discurso sobre o pó, mas antes das imagens que o pó dá do homem. Já não é, por-

---

<sup>42</sup> Dagognet, *op. cit.*, p. 19.

<sup>43</sup> «Mais l'*Ancien Testament* ne laisse pourtant aucun doute : il s'agit là d'une malédiction. Le serpent, qui devait tromper Adam et Ève, sera châtié en ces termes : « Sur ton ventre tu marcheras et tu mangeras de la poussière toute ta vie. » Dagognet, *op. cit.*, p. 30.

<sup>44</sup> Hennig, *op. cit.*, p. 155.

<sup>45</sup> «La poussière fait donc partie de la malédiction de l'homme, ainsi que du serpent [...]», Hennig, *op. cit.*, p.156.

<sup>46</sup> Hennig, *Ibid.*

tanto, o que o homem pensa sobre o pó, que metáforas constrói a partir dele, de que modo o incorpora no seu imaginário, mas antes aquilo que o pó – enquanto partícula maldita –, faz do homem, aquilo em que o transforma, material e simbolicamente, quando se relaciona com o corpo.<sup>47</sup>

Também Henri Lesêtre, no seu artigo *Poussière*, enumera, por sua vez, os motivos fundamentais que tendem a traduzir a desvalorização epistémica e literária do pó. Assim, se do ponto de vista material, a poeira resulta da trituração ou da decomposição dos sólidos, fazendo vacilar nisto a ideia de que tudo o que é sólido permanece na sua totalidade<sup>48</sup>, a poeira não deixará de implicar, metaforicamente, as ideias de desolação, de fragilidade, mas, sobretudo, de morte. Além disto, refere ainda Henri Lesêtre, a poeira é figura do que é pequeno e desprezível, evocando, de modo abismal, a humilhação e a ruína.<sup>49</sup>

Por seu turno, Jean-Luc Hennig não deixará de associar esta sequência lexical de degradação, que traduz a baixa condição ontológica do pó, à própria condição humana. E será justamente a partir dessa condição de indignidade partilhada, que Hennig acabará por se render ao fascínio da poeira: «C'est cette bassesse de la poussière qui nous fascine le plus. Cette bassesse qui nous ressemble».<sup>50</sup>

É, pois, neste sentido, que a humilhação – do corpo, mas também da matéria – se constitui, logo a partir da *Ilíada*, e ainda com evidentes ressonâncias na épica camoniana, como um dos traços mais importantes a considerar numa poética do pó. Ainda do pó como metáfora intemporal da ruína, daremos conta, de um modo particular, na análise dos poemas de Camilo Pessanha, que trazemos a este trabalho.

Amaldiçoado por Deus, desprezado pelos homens, imago de desaparecimento do corpo e dos sólidos, mas também, como veremos nos capítulos que se seguem, metáfora de desaparecimento da memória e de Deus, dificilmente restaria ao pó, na tradição

---

<sup>47</sup> Ampliando aqui o pensamento de Didi-Huberman, Hennig retira do baixo estatuto da poeira a imagem de diminuição da condição do homem: «La poussière devient matière de l'humiliation et humiliation de la matière. Elle fait de l'homme une pensée du très-bas. Elle le transforme en moins que rien, en presque rien.», Hennig, *op. cit.*, p. 158.

<sup>48</sup> Não podemos deixar de evocar aqui o título da singular obra de Berman, Marshall, *Tudo o Que É Sólido se Dissolve no Ar. A aventura da modernidade*, Lisboa, Edições 70, 1989.

<sup>49</sup> Lesêtre, Henri, «Poussière» in *Dictionnaire de la Bible*, Paris, Letouzey et Ané Éditeurs, 1912, pp. 588-589.

<sup>50</sup> Hennig, *op. cit.*, p. 11.

poética e epistémica ocidental, outro devir, senão o de partícula errante<sup>51</sup> entre os versos de uma improvável poética do desprezível.

E assim, talvez, até à modernidade.

---

<sup>51</sup> Em Hennig, as imagens da poeira disseminada pelo vento não deixarão de representar um «pensamento nómada» ou «indefinido», derradeira metáfora da «divagação»: «Elle ne tient pas en place. Sans cesse reprise par les courants aériens et les vents. Brassage incessante de particules, pensée nomade, qui virevolte et se volatilise. Elle va, elle vient, se change en une autre, comme une pensée indéfinie qui n'arrive pas au mot et que Cioran appelle une *divagation*. Rien n'est plus proche d'elle que cette façon de s'écarter de son sujet en parlant ou en écrivant. La poussière donne un sens à l'errance, une forme à la rêverie», Hennig, *op. cit.*, pp.15-16.

## CAPÍTULO II

### REPRESENTAÇÕES PRIMORDIAIS DO PÓ

#### II. 1. CONSTRUIR A POÉTICA

«Livros belos que ardem e ressuscitam  
com a força das próprias árvores vivas,  
como aquelas dos hortos de Alexandria  
de onde renasceram os textos  
que, entre o pergaminho e o papel,  
guardaram para a Europa as mãos magníficas  
dos Árabes e dos Gregos mortos.»

FIAMA HASSE PAIS BRANDÃO, *Canto da Perda dos Livros*.

##### II. 1.1. O REGRESSO À *ILÍADA*

Amanhece a *Ilíada*. Da alta Ílion, Príamo observa a extensa planície do Escamandro. Que vê Príamo? Em baixo, frente às muralhas, a hoste troiana espera o exército aqueu, vestida de bronze reluzente. Mas ao fundo, já os gregos atravessam rapidamente a planície, levantando sob os pés um turbilhão de pó. Próximos um do outro, os exércitos observam-se. Incitados pelos chefes, ouvem-se os primeiros brados dos dianteiros. As hostes arremetem e o bronze começa a dilacerar os corpos. Cada homem começa a conhecer o seu destino, entre os caminhos opostos da Fama ou do Hades. Do furor, eleva-se sobre o campo de batalha uma extensa nuvem de pó que turva a visão. Perante a força aqueia, Príamo angustia-se com a sorte de Tróia. Todavia, apesar da nossa afeição para com o velho rei, o nosso olhar não se deterá no destino da cidade, antes tenderá a demorar-se nas imagens primordiais do pó que o poema suscita – o turbilhão e a nuvem.

Neste regresso à *Ilíada*, é inegável o fascínio do começo. Diremos, pois, com Vidal-Naquet, que «ce qui nous fascine dans *L'Illiade*, c'est qu'elle est un commence-

ment»<sup>52</sup>. Contudo, apesar de fundadora de uma certa geografia literária, o efeito de atração da *Ilíada* sobre nós não resultará tanto do seu lugar na história da literatura, mas da nossa disposição metodológica em procurar, nesse texto inaugural da literatura ocidental, os arquétipos poéticos do pó.

Há, portanto, uma inevitabilidade de escolha da *Ilíada* como ponto de partida para a nossa análise. O regresso a Homero parece-nos, no entanto, plenamente justificável do ponto de vista literário, pois é no primeiro poema homérico que iremos encontrar as imagens primordiais do pó. Este fascínio do começo, que procura na *Ilíada* as imagens primitivas do pó que servirão de modelo para a nossa análise – o turbilhão e a nuvem – encontra na etimologia do termo grego *archétupon* – que remete para a ideia de original, de modelo, ou de tipo primitivo – a sua validação metodológica. Assim validadas, o turbilhão e a nuvem homéricas – enquanto imagens fundadoras de um certo imaginário –, não podem deixar de se constituir, ao longo deste trabalho, como categorias primordiais, a partir das quais se torna possível começar a pensar uma poética do pó.

O fascínio do começo também é, por outro lado, uma tentativa de regresso à poesia. Dirá Vidal-Naquet que «le monde homérique est un monde poétique» e que, nesse sentido, «il faut donc revenir à la poésie».<sup>53</sup> A afirmação não deixará de introduzir uma crítica aguda à saturação analítica da poesia homérica pela história, pela sociologia ou pela filologia. Saturados de uma analítica que lhes seria exterior, os versos homéricos teriam chegado aos nossos dias exangues de poesia. Proposto por Vidal-Naquet, este programa de «regresso à poesia» não deixará de representar uma tentativa de voltar a ler, no poema homérico, aquilo que ele tem de especificamente poético.

Mas o que significa, concretamente, regressar à poesia de Homero? Neste caso, as reflexões de Rachel Bespaloff sobre a *Ilíada* tendem a dar um importante contributo na procura de uma resposta a esta questão. Ao pensar sobre «os destinos solidários na imortalidade» de Aquiles e de Heitor, Bespaloff começará por referir que «aí, onde a história só mostra muralhas e fronteiras, a poesia descobre, para além dos conflitos, a

---

<sup>52</sup> Vidal-Naquet, Pierre, *Le Monde d'Homère*, Paris, Perrin, 2002, p.136.

<sup>53</sup> Vidal-Naquet, *op. cit.*, p.129.

predestinação misteriosa que torna dignos um do outro os adversários impelidos para um encontro inexorável».<sup>54</sup>

Da citação anterior, retenhamos as palavras «história» e «poesia».<sup>55</sup> Do que lemos, verificamos que, para Besploff, a diferença entre os dois conceitos reside naquilo que cada um é capaz de ver. Entre história e poesia há, portanto, uma diferença de olhar, que não se afirma somente no modo diverso de ver, mas, sobretudo, no alcance da visão que perscruta, na capacidade que a poesia terá de ver para além do acontecimento.

Assim, enquanto a História se reduz à miopia do conflito – «só mostra muralhas e fronteiras» –, a poesia, ao contrário, surgirá dotada de uma capacidade de desvendamento do destino dos homens, impossível à História, que torna a poesia capaz de descobrir, «para além dos conflitos», os motivos encobertos que levam os homens a agir.<sup>56</sup>

---

<sup>54</sup> Besploff, Rachel, *Sobre a Ilíada*, Lisboa, Cotovia, 2005, p. 17.

<sup>55</sup> No nosso *corpus* bibliográfico é Aristóteles o primeiro a referir a dicotomia entre história e poesia. Assim, sobre este assunto, diz Aristóteles: «Pelas precedentes considerações se manifesta que não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verosimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta, por escreverem em verso ou prosa (pois bem poderiam ser postas em verso as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser história, se fossem em verso o que eram em prosa) – diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso, a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta, o particular. Por “referir-se ao universal” entendo eu atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e acções que, por liame de necessidade e verosimilhança, convêm a tal natureza; e ao universal, assim entendido, visa a poesia, ainda que dê nomes aos seus personagens; particular, pelo contrário, é o que fez Alcibiades ou o que lhe aconteceu.», Aristóteles, *op. cit.*, IX, 115, 1451 a 36, e 115-116, 1451 b.

<sup>56</sup> O pensamento de Besploff sobre a capacidade dos poetas verem para além da História torna-se mais aguda quando reflecte sobre a natureza da guerra e o destino dos homens, na *Ilíada*: «O teatro em que o inevitável se desenrola é, simultaneamente, o coração do homem e o Cosmos. À eterna cegueira da história opõe-se a lucidez criadora do poeta que designa para as gerações futuras heróis mais divinos que os deuses, mais homens que os humanos.», Besploff, *op. cit.*, p. 18. As reflexões de Rachel Besploff parecem aproximar-se, neste contexto, do pensamento de Giorgio Agamben sobre o que é um poeta contemporâneo. Assim, a «lucidez do poeta», referida por Besploff, estaria próxima da visão do poeta contemporâneo proposta por Agamben, como alguém que «é capaz de perceber e captar o seu tempo melhor do que os outros.». Lúcido, o poeta contemporâneo «é alguém que fixa o olhar no seu tempo, para perceber não as suas luzes, mas o seu escuro. [...] O contemporâneo – diz Agamben – é, precisamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando o aparo na treva do presente.” Agamben, Giorgio, *Qu’est-ce que le contemporain?*, (Trad. Maxime Rovere), Paris, Éditions Payot & Rivages, 2008 ; «O que é o Contemporâneo?» in *Nudez*, (Trad. Miguel Serras Pereira), Lisboa, Relógio d’Água, 2010, pp. 20,22-23.

Mergulhado, a cada verso, em pó e sangue, é necessário que o olhar seja capaz de desvendar, para além da luta glorificadora dos homens, os processos poéticos que constroem as imagens primitivas do pó. Notória no pensamento de Bessaloff, esta capacidade de desvendamento poético será essencial para a construção do jogo de relações a que nos propomos. Depois do «fascínio do começo», método que permitiu identificar, na *Ilíada*, as imagens primordiais do pó, é no jogo de relações textuais entre poemas de Luís de Camões, Camilo Pessanha e Fíama Hasse Pais Brandão – a partir dos arquétipos do turbilhão e da nuvem –, que nos propomos construir uma poética do pó.

## II. 1.2. DIÁLOGOS POSSÍVEIS

O estatuto poético do pó joga-se, entre os poetas citados, num movimento recíproco de *mimésis* e negação<sup>57</sup>. Construídos a partir deste movimento de contrários, não será possível, nem sequer desejável, que dos diálogos possíveis entre os poemas selecionados, resulte uma visão unívoca do pó enquanto elemento poético, antes uma diversidade de perspectivas que afirmarão, em cada poema, uma relação de similitude ou de dissemelhança em relação aos arquétipos primordiais. Do diálogo de reciprocidades e contradição, onde as variações sobre o tema, não deixará de resultar uma poética inacabada, garantia de outros diálogos possíveis.

Como os textos estão sempre a desfazer as poéticas que os querem integrar – não há, portanto, *uma* poética do pó, mas tantas, quantas as intertextualidades possíveis –, também a análise não deixará de oscilar entre a semelhança e o contraste. Tendendo, por um lado, a acentuar a continuidade de certos aspectos temáticos e estilísticos – como veremos em *Os Lusíadas* – tenderá, por outro, à negação do arquétipo – como veremos, de modos diferentes, nos poemas escolhidos de Camilo Pessanha e Fíama Hasse Pais Brandão.

É, pois, a partir da possibilidade paradoxal de construção de diálogos entre a continuidade e a ruptura que iremos pensar o imaginário do pó, procurando ler, em cada um dos poemas propostos, os diferentes questionamentos que, a partir das imagens poéticas do pó, interrogam a morte, a vida e a literatura. Falando acerca dos diálogos possíveis do leitor com

---

<sup>57</sup> Gil, Fernando, *Mimésis e Negação*, Col. Estudos Gerais - Série Universitária, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984, p. 484.

os «clássicos», Italo Calvino dirá que «o nosso clássico é o que não pode ser-nos indiferente e que nos serve para nos definirmos a nós mesmos em relação e se calhar até em contraste com ele».<sup>58</sup>

Tal como o leitor se pode definir, por relação ou contraste, com uma obra, é também a partir do encontro e desencontro de perspectivas entre textos e autores de várias épocas que nos propomos escrever uma poética do pó, analisando, em cada um deles, o «efeito de ressonância»<sup>59</sup> deixado pelos arquétipos do pó nesse diálogo possível.

### II. 1.3. SÍMILES

O pó surge cedo, na *Ilíada*. Logo na abertura do Canto III, já o vemos levantado pelos pés dos que marcham. Surgindo cedo, surge apenas como cenário que se oferece à vista. A sua primeira função no poema homérico é uma função cénica. Essa função cénica não é, contudo, desprezível, na economia do poema. Se pensarmos no conjunto dos elementos necessários à composição do efeito de real do teatro de guerra homérico, o pó surge como um dos elementos indispensáveis. Por esta razão, na *Ilíada*, as imagens do pó tendem a aumentar de intensidade e expansão à medida que cresce o furor da guerra. Em Homero, apesar de primordialmente cénico, o pó constitui-se como material poético essencial à representação realista das batalhas.

Contudo, apesar dessa exigência de realismo, Homero nunca chegará a reduzir os tipos primitivos do pó ao único imperativo mimético. Momentos haverá, ao longo do poema, em que a poeira – enquanto elemento necessário à composição plástica do conflito – se torna imagem poética. Estes momentos de desvendamento poético são-nos dados, na *Ilíada*, pelos símiles, figura literária a que Homero recorre frequentemente.

Na estrutura da *Ilíada*, cada símile corresponde a um momento de suspensão da acção. Ao suspender, por momentos, a acção bélica, o símile liberta o pó das exigências da *mimésis* para lhe desvendar outros horizontes poéticos. Francisco Lourenço fala-nos deste modo acerca da capacidade de desvendamento dos símiles homéricos:

---

<sup>58</sup> Calvino, Italo, *Porquê Ler os Clássicos?*, (Trad. José Colaço Barreiros), Lisboa, Teorema, 1994, p.11.

<sup>59</sup> Calvino, *Ibid.*



«Nunca a técnica literária de comparar uma coisa a outra foi tão utilizada e com tamanha naturalidade e encanto poético. Tratando-se de um poema cuja acção decorre claustrofobicamente entre acampamento dos sitiadores, campo de batalha e cidade dos sitiados, rasgam-se com os símiles os mais espantosos horizontes. Fenómenos atmosféricos: ondas do mar, tempestades, o céu nocturno cheio de estrelas. Vida longe do teatro de guerra: pastores, lavradores, animais.»<sup>60</sup>

Fenómenos atmosféricos por excelência, também o turbilhão e a nuvem serão objecto de símiles particulares. Por romperem com a linearidade da acção, Frederico Lourenço ainda os designará como «poesia em estado puro»<sup>61</sup> Ao afirmarem a sua capacidade poética de rasgar novos horizontes, serão os símiles a desvendar, na *Ilíada*, o universo poético de onde surgirão as imagens primordiais do pó. Os arquétipos do pó são assim, primordialmente, imagens atmosféricas.<sup>62</sup> Conjuntamente com o ar e o vento, o pó compõe essa imagem de matéria pulverulenta, pronta a ser levantada ao menor sopro. Na *Ilíada*, são os símiles que dão forma poética aos movimentos atmosféricos do pó, antecipando em alguns séculos os textos de Lucrecio sobre os movimentos essenciais da matéria.<sup>63</sup> Contudo, se a função cénica do pó – resultante da observação do poeta – apenas nos permite pensar a poeira enquanto matéria poética, já as imagens atmosféricas que daí resultam – nascidas do trabalho do poeta – sugerem uma poética da matéria em movimento.<sup>64</sup>

Do turbilhão e da nuvem – enquanto arquétipos do pó – interessa-nos, portanto, a poética dos movimentos. Aliás, a própria ideia de «poeira como matéria em movimen-

---

<sup>60</sup> Prefácio de Frederico Lourenço in Homero, *Ilíada*, Lisboa, Livros Cotovia, 2005, p. 23.

<sup>61</sup> *Id.*, p. 22.

<sup>62</sup> Hennig fala das relações entre o pó e o vento e das imagens poéticas que sugere : «La poussière lutine les choses, c'est un elfe, un esprit du désert, un petit démon familier. Elle ne tient pas en place. Sans cesse reprise par les courants aériens et les vents. Brassage incessant de particules, pensée nomade, que virevolte et se volatilise. [...] La poussière donne un sens à l'errance, une forme à la rêverie.», Hennig, *op. cit.*, pp. 15-16.

<sup>63</sup> Lucrecio vê na *desordem* dos turbilhões de poeira que se agitam nos raios de sol, o movimento fundamental da matéria, o qual não deixará de inspirar uma poesia do descontínuo, onde a mobilidade dos corpos minúsculos é revelada pela luz: “Observa os raios do Sol que entram dando sua luz na obscuridade de uma casa: verás que na própria luz dos raios se misturam, de modos vários, numerosos corpos diminutos, e, como se fosse em eterna luta, combatem (...) Podes imaginar por isto o que será a perpétua agitação no vago espaço dos elementos das coisas (...) Há também outro motivo para observar os corpos que se vêem agitar-se nos raios do Sol: tais movimentos desordenados revelam os movimentos secretos, invisíveis, da matéria.” in Antologia de textos [Tito Lucrecio Caro, *Da natureza*], traduções e notas de Agostinho da Silva ... [et al.]; estudos introdutórios de E. Joyau e G. Ribbeck, 3ª ed., São Paulo, Abril Cultural, 1985. No Livro II, na nota de rodapé 20, Agostinho da Silva esclarece esta passagem: “os átomos estão, portanto, em movimento contínuo, e, para dar alguma ideia do que é este movimento, Lucrecio introduz a comparação com as partículas [de pó] que dançam nos raios do sol e cuja agitação o poeta atribui aos invisíveis choques dos átomos”.

<sup>64</sup> Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 68.

to» ocorre, desde a Antiguidade, da provável partilha dos étimos latino e grego para os termos «poeira» e «movimento».<sup>65</sup> Ao fundarem as imagens do turbilhão e da nuvem nos movimentos da matéria suscitados pelo ar e pelo vento, mas também pelos homens e pelos animais, serão os próprios símiles a justificar, neste trabalho, uma leitura materialista dos arquétipos do pó.

Ao fazê-lo, antecipamos o pó à morte, o que nos permite pensar a poeira anteriormente às suas representações metafísicas, enquanto matéria em movimento. O pó antes da morte constitui-se, assim, como imagem fundamental da poética do pó em Homero. Ao valorizar o aspecto sensível das imagens do pó, o poeta da *Ilíada* não deixa de privilegiar, aquém das traduções metafísicas posteriores, a poética material do pó. O turbilhão levantado pelos soldados – traduzido poeticamente nos seus movimentos essenciais –, será, por enquanto, desprovido de grandeza metafísica.

#### II. 1.4. TOPOS E TEMA

Os arquétipos do pó não se movimentam, apenas, no interior dos versos homéricos. Dotadas da intemporalidade que as torna contemporâneas, as imagens do turbilhão e da nuvem movimentaram-se ao longo do tempo, até ao nosso tempo. Delas, ainda ouvimos o eco recente, no poema *Canto da Poeira*, de Fíama Hasse Pais Brandão.<sup>66</sup> Será este poema, aliás, a introduzir uma alteração significativa no estatuto poético do pó.

A primeira alteração ao estatuto poético do pó surge, desde logo, no título do poema. Como o próprio título sugere, o poema canta a poeira. Ora, eleger a poeira como objecto do canto poético traduz uma mudança essencial relativamente ao modo como a tradição homérica trata este *topos*. Se a natureza do canto poético é definida pelo seu objeto, então a diferença entre o estatuto do pó na poesia homérica e aquele

---

<sup>65</sup> «*Poudre* et *poussière* sont deux mots proches. Qui viennent du latin *pulvis*. Lequel désigne la poussière de la piste, du cirque, du champ de bataille, et se rattache peut-être au grec *pellein*, agiter, remuer. La poussière serait donc d'abord, pour les Romains, un mouvement.» Hennig, *op.cit.*, p.12.

<sup>66</sup> Brandão, Fíama Hasse Pais, «Canto da Poeira» in *Cantos do Canto*, Lisboa, Relógio d'Água, 1995, p.18. O poema encontra-se transcrito, na íntegra, nos Anexos, Texto 1, p.121.

que nos é apresentado no poema *O Canto da Poeira*, de Fiamma Hasse Pais Brandão é substancial.

«A *Ilíada* é a glorificação do ideal heróico», dirá Maria Helena da Rocha Pereira,<sup>67</sup> sublinhando a natureza belicosa do canto épico, subordinada, em grande parte, ao relato das façanhas guerreiras dos heróis. Neste contexto, a guerra, ou melhor, a glória que dela se pode retirar, constitui-se como objeto privilegiado do canto épico. É um poema de exaltação do confronto, onde o pó, com exceção dos momentos «rasgados» pelos símiles, não escapa à sua condição de elemento cénico, interessando ao poeta reter dele apenas o efeito de verosimilhança.

Diremos, então, que o *Canto da Poeira* não deixa de introduzir uma mudança significativa no estatuto poético do pó. Mas de que modo é que isso acontece? Ao eleger a poeira como objeto do seu canto, mais do que recuperar um *topos* recorrente em Homero – na *Ilíada*, as referências ao pó ocorrem, pelo menos, em onze dos seus vinte e quatro cantos –, Fiamma atribui ao «pó» o peso de um tema poético. Assim fazendo, é o eco de uma certa tradição literária que é alterado por esta escrita singular, que perspetiva no poema uma diferença. A dissemelhança de que aqui se fala – a eleição de um tema antipoético como objeto principal do poema<sup>68</sup> – traduz, na sua escrita, a ousadia temática da modernidade, que encontra uma beleza rara em elementos tradicionalmente considerados como não literários, assim designados, por se situarem na periferia das concepções aristotélicas e românticas do belo.

A ousadia do tema torna-se, pois, decisiva na discussão do estatuto poético do pó. É assim que o livro *Cantos do Canto*, que inclui o *Canto da Poeira*, de Fiamma Hasse Pais Brandão, pode ser lido como uma pequena antologia das coisas desprezíveis.<sup>69</sup> No pleno uso da liberdade poética, «rasgada» pela ousadia da modernidade, já pode o canto poético acolher, sem culpa, os cantos dissonantes que ressoam fora do paradig-

---

<sup>67</sup> Pereira, Maria Helena da Rocha, *Estudos de História da Cultura Clássica, I Volume – Cultura Grega*, 11ª edição revista e actualizada, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2012, p. 87.

<sup>68</sup> Já antes de Fiamma, alguns poetas do movimento surrealista português, em particular Alexandre O'Neill, elegeram temas marcadamente anti-poéticos como objecto dos seus poemas, naquilo em que contrastam abertamente com a noção clássica de belo. O poema "*Albertina*" ou "*O insecto-insulto*" ou "*O quotidiano recebido como mosca*", será, neste sentido, um exemplo maior. Cf. O'Neill, Alexandre, *Poesias Completas*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2012, p. 76.

<sup>69</sup> O livro a que nos referimos inclui poemas sobre temas aparentemente tão vulgares como o *Canto do ecocardiograma*, o *Canto dos meus pés*, ou o *Canto da chávena de chá*, entre outros.

ma estético tradicional. Repare-se, finalmente, como o título que dá o nome ao livro – *Cantos do Canto* – nos diz, exactamente, como o canto deixou de ser único, para passar a falar numa multiplicidade de vozes.

## II. 2. OS ARQUÉTIPOS DO PÓ

«Mas o sábio Orfeu deixou a lira  
somente ser tocada pelo vento  
quando o canto perseguia a imagem.»

FIAMA HASSE PAIS BRANDÃO, *Canto de Orfeu*.

### II. 2.1. TURBILHÃO

O primeiro símile homérico<sup>70</sup> do pó – o turbilhão – é, de acordo com Gaston Bachelard, «la plus simple des images de l'atomisme».<sup>71</sup> Na *Ilíada*, surge logo no início do canto III, como resultado do passo do exército grego pela planície troiana. O turbilhão de pó é então comparado à bruma derramada por Noto nos cumes das montanhas.

Tal como quando o Noto derrama nos cumes das montanhas  
a bruma que aos pastores não agrada, mas que ao ladrão  
é mais propícia que a noite, pois apenas se consegue ver  
a distância do arremesso de uma pedra –  
assim se levantou um turbilhão de pó sob os pés  
dos que marchavam; e depressa atravessaram a planície.<sup>72</sup>

---

<sup>70</sup> Maria Helena da Rocha Pereira diz-nos que o símile, tal como aparece em Homero, não pode ser confundido com uma simples comparação: «Para além da comparação simples, como aquela que está implícita numa expressão como «pastor de povos», aplicada a um rei, temos a mais extensa, que pode ocupar alguns versos, introduzida por «assim como», e de novo ligada ao contexto por «tal como». Este é que é o verdadeiro símile [...]». Rocha Pereira, *op. cit.*, p.74. Para uma exposição mais ampla sobre os símiles homéricos *vide* pp. 69-86.

<sup>71</sup> As reflexões de Gaston Bachelard sobre o atomismo e, em particular, sobre as observações atomistas dos «fenómenos da poeira», são fundamentais para a leitura dos símiles homéricos enquanto poética da matéria em movimento. Sobre a importância dos fenómenos da poeira na literatura atomista diz Gaston Bachelard: «[...] il n'est pas douteux qu'on trouve dans la littérature atomistique, le plus souvent d'essence radicalement matérialiste, maintes citations relatives aux phénomènes de la poussière.» Bachelard, Gaston, «La métaphysique de la poussière» in *Les intuitions atomistiques (Essai de classification)*, Paris, Vrin, 1974, pp. 18-19. Considerando a importância do «turbilhão» no conjunto dos «fenómenos da poeira», Bachelard continua: «C'est précisément parce que cette image est simple et primitive qu'elle est durable. [...] En fait, on doit constater que le *tourbillon* est un phénomène plus rare qu'on ne pense et que beaucoup en parlent qui n'ont pas eu l'occasion d'en observer. Il faut avoir vu la poussière du chemin, au creux d'un ravin, prise et soulevée par un souffle favorable, pour comprendre ce qu'il y a à la fois d'architectural et de libre, de facile et de délicat, dans les volutes d'un tourbillon. Les tourbillons les mieux faits sont les plus petits, ils tiennent dans une ornière, ils peuvent vraiment tourner sur eux-mêmes comme une toupie qui dort. Les remous de la rivière, plus communément observés, présentent une figure bien plus grossière que le tourbillon dessiné par la poussière ; l'eau ne donne que le dessin en creux, la poussière le donne en relief.» *Id.*, p.18.

<sup>72</sup> *Ilíada*, III, vv. 10-15.

Bruma e pó. À semelhança de outros, também este símile é retirado de elementos da natureza. Neste caso, porém, a sua estrutura interna tende a acentuar o efeito de turvação da imagem. Tanto a bruma que desce sobre a montanha, como o vórtice de pó levantado na planície troiana turvam a visão e perturbam os sentidos. O efeito visual da comparação é, pois, o elemento fundamental na construção deste símile do pó.<sup>73</sup> Contudo, apesar da beleza atmosférica sugerida pela bruma, é do segredo que oculta que o símile retira a sua maior força poética. Numa leitura porventura mais subtil, o que se compara não é tanto o efeito de ocultação dos dois elementos – a bruma e o pó –, mas a ameaça do ladrão, oculto pela neblina, com a ameaça da força aqueia envolta no turbilhão.

Na sequência do poema, o turbilhão de pó é prévio ao confronto. Afinal, que vê Príamo? Do alto das muralhas, Príamo vê, no turbilhão, a imagem da força que promete destruir a sacra Ílion. Angustiado pela agitação de poeira que se levanta sobre a planície, os olhos de Príamo, treinados nesse desvendamento poético que vê para além do acontecimento, antecipam no redemoinho que vai ocultando a planície o destino de Tróia. O olhar de Príamo não é, portanto, um olhar atomista que observa, interessados os fenómenos de poeira, mas um olhar angustiado que percebe, para além do movimento físico do pó, a imagem atmosférica da força ameaçadora que avança resolutamente, desejosa de tudo destruir.

Da *Ilíada*, chegou ao *Canto Marítimo da Ria*, de Fiama Hasse Pais Brandão,<sup>74</sup> a evocação da imagem de Heitor. Primeiro, na sua morte – « [...] imagino / que quando a alma de Heitor o abandonou / foi numa manhã ao rés do mar de Tróia.» –; depois, na saudade – «Não só nesta praia a saudade de Heitor / me é trazida pelo fulgor do mar» –; finalmente, na intemporalidade da imagem, que o torna contemporâneo – «Tantos mil anos-luz da imagem / de Heitor estão depois do seu vulto / [...] / mais me separa a

---

<sup>73</sup> Homero transcreve para os símiles o efeito visual deste movimento particular do pó. Ao fazê-lo, antecipa em alguns séculos, como já referimos, as observações dos atomistas gregos. Veremos melhor esta questão quando analisarmos os símiles da nuvem. Do mesmo modo, Gaston Bachelard chama a atenção para o facto da doutrina atomista também ter achado a sua inspiração na observação dos efeitos visuais dos fenómenos da poeira: «En résumé – diz Bachelard –, l'atomisme est de prime abord une doctrine d'inspiration visuelle. [...] La poussière et le vide saisis dans un même regard illustrent vraiment la première leçon de l'atomisme.» Bachelard, *op. cit.*, p.40. A este propósito, acrescenta Jean-Luc Hennig: «Ce qu'elle [la poussière] vous raconte, c'est par les yeux qu'on l'apprend», Hennig, *op. cit.*, p. 238.

<sup>74</sup> Brandão, *op. cit.*, p.28.

saudade da imagem». Da relação que a morte de Heitor irá ter com o pó, falaremos detalhadamente no próximo capítulo.

Para além de Heitor, encontramos ainda na poesia de Fiama Hasse Pais Brandão, em particular no *Canto da Poeira*, o eco das primitivas imagens homéricas do pó. Neste poema que enobrece a poeira, a poeta não deixará de referir, tal como Homero, a imagem do turbilhão, enquanto representação da matéria em movimento: «A poeira era o sinal dos passos, / o halo do viajante, a pista gasta / entre o chegar e o partir do carro». Entre as imagens do poema de Fiama e o efeito do pó levantado pelos pés dos soldados gregos sobre a planície troiana, o paralelismo parece-nos evidente.

No entanto, para além de matéria em movimento, a poeira também é, neste canto, «sinal», «halo» e «pista gasta». Associada aos vocábulos «passos» e «viajante», e à expressão «entre o chegar e o partir», a palavra «poeira» encontra, nestes primeiros versos, o campo lexical da viagem. A poeira tende assim a ser, neste início de poema, sinal de uma viagem que se faz. Viagem que – se considerarmos o campo lexical para onde remete o termo «halo» – poderá ser indício de peregrinação, de uma jornada longa que se percorre só.

A analogia com a figura de Cristo que percorre a Via Dolorosa carregando a cruz e que, nesse percurso vai deixando as suas pegadas no pó, é sinal da dureza de um caminho que se faz só. «Foi a pegada o vero sinal / da *via crucis* até ao cume só», lê-se na quarta estrofe do *Canto da Poeira*. Mas esta viagem, imagem da jornada da vida que não a escolhemos tão árdua, é percorrida por um sujeito de passos frágeis, que, ao contrário de Cristo, vai deixando no pó o rasto das suas vacilações.

«Cumpro por meus pés infirmes / a peregrinação que me foi mandada», escreve a poeta, no *Canto dos Meus Pés*.<sup>75</sup> O halo, que em Cristo é imagem de santidade, sobre o viajante não é mais do que auréola pobre, vestígio visível de uma humanidade sem divindade interior que só experimenta a dureza do caminho. Num devir despojado de certezas, será a poeira a receber as marcas de um interior exausto de procurar, alheado de si. «O cansado caminhante pela estrada / absorto deixou atrás de si / o rasto da sua vida na poeira», escreve Fiama, no *Canto da Poeira*.

---

<sup>75</sup> Brandão, *op. cit.*, p. 28.

No diálogo possível entre Homero e Fiama, a diferença não reside, pois, na tradução poética dos fenómenos de poeira, que é semelhante, mas naquilo que põe os homens em marcha. À semelhança do eco, que apesar de repetir um som é claramente percebido como um sinal distinto do original, notamos, no *Canto da Poeira*, uma dissemelhança na origem do turbilhão. Se Fiama escreve, na primeira estrofe do poema, «era o homem com o seu corpo e as coisas / que aspergia nos ares a poeira», escreve-o, porém, de maneira diferente de Homero. Em Homero, o turbilhão é imagem prévia do confronto que se aproxima, mescla de procura de glória e de saque.<sup>76</sup> Na *Ilíada*, a poeira é movida pelo corpo do furor.

Longe do furor homérico, Fiama fará mover o pó através dos corpos que trabalham. Deste modo, o torvelinho que se levanta no *Canto da Poeira* resulta, não da cólera, mas do esforço dos homens: «E tudo o que se move nos terrenos / ou os animais ou as rodas eram / o esforço que enobrecia a poeira». Deste modo, se em Homero, o pó é, sobretudo, matéria em movimento, verificamos, pelo contrário, no poema de Fiama, que a poeira é enobrecida pelo esforço dos homens e dos animais.

Levantada no ar pela acção civilizadora dos homens, a poeira é, no seu canto mais nobre, imagem de uma força construtora. Sem nobreza que a dignifique, a poeira é, na *Ilíada*, a imagem material da cólera. É por contraste, que o halo de poeira, de que falávamos anteriormente, se venha a constituir – enquanto imagem atmosférica da humildade – como imagem inversa do desejo de poder. No *Canto da Poeira*, a dissemelhança das imagens com o arquétipo reside, afinal, na natureza do canto.

---

<sup>76</sup> A este propósito dirá Iáñez que «[...] o herói combate pelo seu êxito, a glória e a fama, ainda que seja frequente a sede de vingança e o afã de um succulento despojo. Cuidam especialmente da sua honra e incitam-se à luta, alegrando-se das suas vitórias e gabando os seus próprios triunfos», Iáñez, Eduardo, *História da Literatura Universal*, Vol. I, Lisboa, 2002, p.80.



## II. 2.2. NUVEM

No canto V, da *Ilíada*, encontramos o segundo símile do pó. Referimo-nos à nuvem que, no furor da batalha, embranquece os guerreiros gregos. Para retirar do símile a melhor imagem, Homero compara o efeito da nuvem de pó sobre os corpos aqueus com o embranquecimento do joio nas eiras, durante a sega.

Tal como o vento dispersa o joio nas eiras sagradas  
de homens peneireiros, na altura em que a loira Deméter  
separa o trigo do joio entre rajadas de vento  
e os montes de joio se embranquecem – assim os Aqueus  
se embranqueciam por causa da nuvem de pó, que no seu meio  
o percutir das patas dos cavalos fazia subir até ao céu de bronze,  
ao juntarem-se de novo na contenda.<sup>77</sup>

Tal como o turbilhão, também a estrutura interna do símile da nuvem é da ordem da turvação. Contudo, das imagens atmosféricas do pó, é a nuvem que vai adquirir, ao longo do poema, uma intensidade crescente, aumentando ao ritmo do desejo de morte.

Tal como quando sopram as rajadas dos ventos guinchantes  
num dia em que há mais poeira nos caminhos  
e os ventos em confusão levantam uma nuvem de pó –  
assim embateu a luta deles e no coração estavam desejosos  
de se matarem uns aos outros com o bronze afiado.<sup>78</sup>

Densa, a nuvem de pó perturba a percepção dos homens, obrigando os deuses a resgatar os heróis à obscuridade,<sup>79</sup> até se tornar, no canto XVI, a imagem material do caos, interpondo-se entre o céu e a terra quando a fúria dos homens atinge o clímax:

Mas Pátroclo seguiu atrás, com gritos ferozes para os Dânaos,  
intentando desgraças contra os Troianos, que com gritos e pânico  
enchiam todos os caminhos, visto que tinham sido desbaratados.  
Em cima, uma nuvem de pó se estendia debaixo das nuvens (...)<sup>80</sup>

---

<sup>77</sup> *Ilíada*, V, vv. 499-505.

<sup>78</sup> *Ilíada*, XIII, vv. 334-338.

<sup>79</sup> A indistinção não serve os propósitos laudatórios da poesia épica. O pó traduz uma tensão latente entre a necessidade de realismo das batalhas e a *nitidez* de olhar necessária ao poeta para narrar convenientemente as façanhas dos heróis. Para que os feitos de Heitor fossem *claros* aos olhos de Homero, Zeus afastou Heitor da batalha: «Então Zeus afastou Heitor dos mísseis e da poeira, / da chacina de homens, do sangue e do estampido.», *Ilíada*, XI, vv. 163-164. Por seu turno, em Camões, ao contrário do poema homérico que aqui nos ocupa, a narrativa das façanhas portuguesas é espantosamente nítida.

<sup>80</sup> *Ilíada*, XVI, vv. 372-375.

De origem indeterminada<sup>81</sup>, a nuvem de pó tem a capacidade de reproduzir, de se reproduzir infinitamente em obscuridade,<sup>82</sup> reduzindo os guerreiros homéricos a sombras de pó movente sobre o campo de batalha. Levantada pelo vento ou pelo furor dos homens, a nuvem de pó produz, nos movimentos por si gerados<sup>83</sup>, a outra imagem de uma poética da matéria em movimento de que temos vindo a falar.

Séculos mais tarde, será Leonardo Da Vinci a abordar detalhadamente o problema da representação das imagens atmosféricas do pó na pintura. Tal como Homero, na poesia, também Leonardo acentuará esse valor de perturbação sobre as figuras representadas, numa mistura caótica de ar, fumo e pó.<sup>84</sup> À medida que crescem o turbilhão e a nuvem, a guerra toma a figura de uma massa indistinta de pó. Porque o turbilhão e a nuvem se dão sempre a ver em grandes quantidades de matéria, desde Homero que as imagens atmosféricas do pó são massivas. Não existe, portanto, nas imagens primordiais do pó, uma observação analítica dos fenómenos de poeira, que reproduza, no texto poético, a imagem do grão de pó.<sup>85</sup> A ausência deste olhar analítico em Homero exclui do arquétipo a imagem ínfima do pó. Talvez porque a infimidade, para ser percebida, exija um olhar não imerso no caos.<sup>86</sup>

Encontramos o *topos* «nuvem» traduzido metaforicamente no poema *Canto da Poeira*, de Fiamma Hasse Pais Brandão, que continuaremos a analisar. Assim, no início da segunda estrofe, diz a poeta que «o homem viu o vento envolver / em mantos de poei-

---

<sup>81</sup> «[...] parfois, on ne sait plus ce qui vient du ciel ou monte de la terre», Hennig, *op. cit.*, p. 62.

<sup>82</sup> «le nuage engendre le nuage dans un chaos de poussière indistincte et aveuglante», Hennig, *op. cit.*, p. 63.

<sup>83</sup> «Le nuage c'est l'élan de poussière. Quand elle prend toute son envergure, qu'elle s'octroie des libertés, s'allie au vent dans une ronde agitée et tourbillonnante, voltige en tous sens parmi les airs, caresse le sol ou suscite de grandes nuées indistinctes qui vous aveuglent et vous alarment, se met à rugir, à bondir, à hurler.» Hennig, *op. cit.*, p. 62.

<sup>84</sup> «Comment peindre le vent? se demande Léonard de Vinci dans ses *Carnets*. Comment décrire ces amas de poussières opaques et denses qui s'élèvent dans l'atmosphère et auxquels on a donné le nom de *nuages*? De même que le vent, en lui-même invisible, ne saurait être représenté que par le détour des choses qu'il emporte, la poussière n'a d'existence qu'indirecte et circonstancielle. Elle ne prend forme que dans le nuage, le tourbillon, la tempête.» Hennig, *op. cit.*, p. 61.

<sup>85</sup> Ao contrário da poesia japonesa, que consegue distinguir *um* grão de pó, e apresentá-lo ao olhar sobre uma superfície. Saigyō Hōshi, poeta japonês, do século XII, escreve assim: «Sobre o espelho / Tão límpido e brilhante / Um simples grão de poeira / Salta aos olhos. / Assim é o mundo.» O olhar de Saigyō tende a ser mais apurado do que o de Homero.

<sup>86</sup> A representação da imagem do ínfimo exige, pois, uma certa disposição cultural do olhar para o *quase nada*. Vejamos as dimensões objectivas de um grão de poeira: «Voyez cette chose infime qu'est le grain. La grosseur en est comprise entre 0,2 et 0,001 mm pour les poudres, moins de 0,05 mm pour les poussières et les boues. Le diamètre du grain de poussière est de l'ordre de centimètre de millimètre, il est donc extrêmement proche de rien [...]» Hennig, *op. cit.*, p. 14.

ra o horizonte». Tal como em Homero, as nuvens são levadas pelo vento a cobrir o horizonte. Ainda a semântica verbal – *envolver, esbater, cobrir* –, nos continua a remeter para o efeito primordial da turvação. Contudo, se Fiama se aproxima aqui da poética da matéria em movimento, dominante em Homero, logo se afasta dela.

Efectivamente, se a primeira imagem ainda remete, na sua materialidade, para o imaginário homérico, a segunda referência à nuvem irá introduzir no poema uma dissemelhança fundamental em relação ao arquétipo. Neste caso, já não se fala apenas de nuvens de poeira, mas de «nuvens de poeira humana», dizendo-nos o poema que já não se trata da disseminação de partículas pelo ar, mas da disseminação do homem no contínuo esforço de construção do seu devir: «O homem viu o vento envolver / em mantos de poeira o horizonte, / esbater, cobrir, iluminar os montes / em nuvens de poeira humana.»

Deste modo, ao deixar de envolver os montes com os «mantos de poeira» que obscurecem, para os cobrir com as «nuvens de poeira humana» que iluminam, Fiama canta o vento, não como elemento de turvação, mas como coadjuvante de um esforço civilizacional produtor da claridade que exila a desolação. Do horizonte anteriormente desolado e envolto em pó, ouve-se agora «ao longe carros das aldeias / descer os montes e seguir as marcas / redivivas na estrada poeirenta».

Esta estrada poeirenta percorrida, na segunda estrofe, pelo «cansado caminhante», cruza-se com o caminho da poeta, na quinta estrofe. Mas não se cruza logo. A saída da infância – «Eu, depois de tentear, nas mãos tecidas / pela teia de mãe» – ainda não adivinha a estrada. Só na descoberta do mundo, se dispõe a poeta a percorrer o seu próprio caminho – «seguir o passo / pelos meus próprios passos demarcado» – para logo descobrir o inevitável – «a via dolorosa do meu próximo / tão dura ao cair a tarde nas paisagens.»

É, pois, no cruzamento dos caminhos singulares que a poeta conhece a sua condição, apercebendo-se, ao mesmo tempo, que o caminho se faz com os companheiros de solidão, por vezes sob nuvens de pó, na procura de uma condição humana menos despovoada de humanidade – «São viandantes comigo e amantes / na solidão extasiada sob as nuvens / ora da água que nos dessedenta, / ora do vento das poeiras de África / pois talvez *Aphar* signifique o pó».

À versão materialista da poética da matéria em movimento, que tende a exilar do pó as imagens humanas – Fiama recusa-se a contemplar «a desolada poeira lunar» – opõe a poeta a contemplação da «poeira viva», figura complementar da «nuvem de poeira humana», imagem compartilhada por todos os companheiros de solidão que a acompanham na estrada poeirenta.

## II. 4. A CRIPTA OU A NEGAÇÃO DO ARQUÉTIPO

«Seria primeiro podridão fétida, depois uma pasta pegajosa, no fim uma poeira que se não distinguiria do outro pó. Aquilo por que éramos, sentíamos, conhecíamos, existíamos, nos podíamos tornar um corpo triunfante, acabava connosco, não nos sobrevivia: apenas durava mais o cabide daquilo, sem que sequer pudesse aguentar-se em pé. Revi o esqueleto que havia no liceu, pendurado numa haste de ferro, como um enforcado, e com os ossos presos uns aos outros por araminhos. E a vida era isso: a duração daquele conjunto de carne, pela qual a nossa consciência, as nossas faculdades, o nosso «eu» existia.»

JORGE DE SENA, *Sinais de Fogo*

No início do poema «Fonógrafo»<sup>87</sup>, Camilo Pessanha faz referência à cripta e ao pó. Referência curta, é certo, mas significativa do ponto de vista da construção de uma poética do pó. «... E há um odor no ambiente / A cripta e a pó» – escreve o poeta. Dependência geralmente subterrânea, a cripta surge sob as cabeceiras das igrejas medievais, particularmente nas catedrais românicas. É também, por analogia, uma galeria ou sala subterrânea usada para sepultamentos ou como ossário. Paisagem subterrânea habitada pelo pó, a cripta surge, no poema de Camilo Pessanha, como negação dos arquétipos homéricos do pó.

Subterrânea, a cripta é um espaço sem paisagem, habitado por corpos em ruínas, despovoado das imagens atmosféricas que compõem, desde Homero, as imagens primordiais do pó. E se a *Ilíada* nos dá, no turbilhão e na nuvem, as imagens dos movimentos primordiais do pó, a cripta, em Camilo Pessanha, não deixará, por seu lado, de evocar as imagens da desapareição, da desagregação material que tende à imobilidade. Às imagens homéricas da poeira em suspensão, opõe Camilo Pessanha, negando o seu movimento, a imagem do pó depositado, imóvel, sobre os túmulos esquecidos da cripta.

---

<sup>87</sup> Pessanha, Camilo, *Clepsydra*, (Ed. Gustavo Rubim com desenhos de Cruzeiro Seixas), Lisboa, Colóquio Letras nº 155/6, 2000, p. 26.

Este desejo do subterrâneo – que remete, no seu étimo latino, para o «que está debaixo da terra» – é desde logo anunciado no poema «Inscrição»<sup>88</sup>, que abre a *Clepsidra*: «Oh! Quem pudesse deslizar sem ruído! / No chão sumir-se, como faz um verme...». Desejo do subterrâneo, traduzido num percurso poético de aniquilamento do «eu», onde o poeta não cessará de dizer a inutilidade do sonho, abismado num desencantamento sem alternativa à ruína do «eu».

Ao contrário de Homero, onde os homens, cobertos de pó, sonham com a glória, ou de Fiama, onde ainda se contempla a «poeira viva», em Pessanha, não há alternativa na construção de um outro «eu» pelo sonho ou pela ficção, como acontecerá, mais tarde, com Fernando Pessoa. Imagem despovoada do fim, o subterrâneo é, simultaneamente, desapareição do corpo e imagem de um estado de alma esgotado pela procura decadente do nada do «eu». Há, pois, na poesia de Pessanha, um peso térreo, povoado pela pulsão da morte e pela ruína do «eu» que procura, no caminho para o subterrâneo, o pó que compõe a imagem material do silêncio.

Negação de toda a mobilidade atmosférica da matéria, vazio de vento e de corpos, o pó encontra na cripta o lugar imóvel da sua acumulação, onde o único movimento registado é a passagem inexorável do tempo que vai desagregando a matéria. Imagem da imobilidade e da acumulação, mas também da desapareição do corpo no registo lento da sua decomposição, é da negação dos arquétipos imemoriais do pó que falam os versos de Pessanha.

Do pó aéreo à poeira que jaz, subterrânea, também a direcção do pó é, em Pessanha, oposta à de Homero. Se no poeta grego o curso da poeira é preferencialmente ascensional, já em Camilo Pessanha o pó é uma queda sucessiva, até à sua imobilização na cripta. Ligado sobretudo à morte, o imaginário do pó em Camilo Pessanha representa o avesso da nuvem, em ruptura com as imagens sugeridas, desde a origem, por aquele arquétipo.

Jean-Luc Hennig refere, a este propósito que «le nuage, prouve en définitive que les mouvements les plus vivants sont les mouvements de bas en haut, ceux qui contredisent la pesanteur, manifestent la liberté des corps et donnent à entrevoir

---

<sup>88</sup> Pessanha, *op. cit.*, p.19.

l'infini».<sup>89</sup> Retiremos, pois, da citação anterior, as linhas de argumentação que compõem a imagem conjunta da cripta e do pó como a negação do arquétipo da nuvem.

Na cripta, tal como os corpos que decompõe, o pó jazente é a imagem do não-movimento, expressa, em tom lúgubre por um léxico soturno povoado de vocábulos como *inumar, cova, urnas, sepultura, túmulo, subterrâneo*, campo lexical habitado pela morte. Desta dimensão subterrânea e pulverulenta, presente ou sugerida em muitos dos seus poemas, o pó será apenas a prefiguração da «ruína», tema obsessivamente recorrente na poesia de Camilo Pessanha.

A imagem subterrânea que inicia a *Clepsydra* é também aquela que a encerra. Do verso inicial – «No chão sumir-se, como faz um verme...» – até à invocação final – «Ó cores virtuais que jazeis subterrâneas»<sup>90</sup> – é o ciclo metafórico do subterrâneo que se encerra, primeira e derradeira metáfora do sentimento de um poeta obcecado pela ruína do «eu».

Tornada, paradoxalmente, lugar de refúgio, a cripta é o lugar onde o tédio, a melancolia, o «spleen» do poeta encontram, finalmente, na desintegração do corpo, o seu cumprimento. Acomodada pelo tempo, a própria ruína tornar-se-á pó, pondo termo, finalmente, a toda a ânsia e sofrimento.

---

<sup>89</sup> Hennig, *op. cit.*, p. 64.

<sup>90</sup> Pessanha, *op. cit.*, p. 65.

## CAPÍTULO III

### O CORPO E O PÓ

#### III. 1. DESPOJOS DO PÓ

«Se o Ocidente é uma queda (tal como sugere o nome), o corpo é o derradeiro peso, a extremidade do peso que está a oscilar nessa queda.»

JEAN-LUC NANCY, *Corpus*.

##### III. 1.1. O CORPO QUE TOMBA

Na *Iliada*, os corpos começam cedo a tombar no pó<sup>91</sup>, seja o corpo dos animais<sup>92</sup>, dos homens ou dos deuses<sup>93</sup>, até que a morte se torne incontável.<sup>94</sup> Mas a imagem do corpo que tomba no pó é mais do que uma queda. Ao focar a atenção sobre os despojos do pó, a queda do corpo na poeira é também o início de uma narrativa da humilhação que, do furor à celebração da vingança, tende a desvendar, no interior da poesia épica, o estatuto ambíguo do herói. Na história da literatura ocidental, o pó constitui-se, desde cedo, na sua relação com o corpo, como «matéria de humilhação»<sup>95</sup>.

---

<sup>91</sup> *Iliada*, IV, v. 462.

<sup>92</sup> *Iliada*, XVI, vv. 468-469.

<sup>93</sup> *Iliada*, XXI, vv. 540-541

<sup>94</sup> *Iliada*, XVII, vv. 361, 365.

<sup>95</sup> «S'ouvre donc une nouvelle bifurcation interprétative [...]. Façon *métaphysique* : tout – l'homme lui-même – est tiré de la poussière, tout y retournera. On entend ici l'écho biblique, avec ses accents redoutables : la poussière comme matière de l'humiliation et humiliation de la matière ; la poussière comme matière des choses détruites, vaincues ou maudites par le souffle divin ; comme matière d'où sortent les fléaux, matière du deuil et de l'affliction ; comme matière qui nous enjoint de mépriser la matière.» Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 66. Contudo, ao contrário de Didi-Huberman, que remete o pó, como «matéria de humilhação» para o eco bíblico, verificamos que o pó já é percebido na *Iliada*, não apenas como matéria onde o corpo tomba, mas como elemento simbólico de humilhação. Assim, não teve a literatura ocidental de esperar pelo texto bíblico para atribuir ao pó esse valor de humilhação. Também a teologia do pó é mais complexa do que a interpretação metafísica proposta por Didi-Huberman. Ligado à narrativa da criação e da morte, o pó também tem, no pensamento judaico-cristão, uma dimensão escatológica na ressurreição do corpo, que é, inevitavelmente, ressurreição do pó. Da dimensão escatológica do pó, temos um exemplo no poema «Semana Santa», de Herculano, Alexandre, *A Harpa do Crente*, Biblioteca Digital, Porto Editora, s.d. Sobre o pó como imagem da vida e da morte, temos dois exemplos



Oposto à exaltação glorificadora que define a poesia épica, o pó irá constituir-se, no interior da epopeia, como solo anti-épico, lugar onde se jogam as contradições do arquétipo. Aberta desde o tempo dos deuses, a «falha épica» permitirá desvendar, no interior da narrativa, uma certa vacilação do ideal heróico, pondo a nu o desejo de ultraje que, de modo ambíguo, habita alguns dos seus mais importantes heróis, sejam eles singulares, como no caso da *Ilíada*, ou colectivos, como acontece em *Os Lusíadas*.

Na épica, os corpos vão tombando no pó aos «ritmos da cólera».<sup>96</sup> «Destarte Afonso, [...] / Fere, mata, derriba, denodado»,<sup>97</sup> escreve Camões, em *Os Lusíadas*. Abundante na *Ilíada*, a imagem do corpo que tomba não é menos notória na épica camoniana. Em Camões, também a morte cedo se torna incontável.<sup>98</sup> Se no alvor da nacionalidade os Mouros «caem *meios* mortos»,<sup>99</sup> em Aljubarrota, são os castelhanos a experimentar «as frequentes / Quedas [que] co as duras armas tudo atroam».<sup>100</sup> Como vemos, na batalha é o golpe que apressa a queda.

É assim em Homero,<sup>101</sup> e também o é em Camões, detalhando *Os Lusíadas* a extensa semântica verbal do «golpe»:

Golpes se dão medonhos e forçosos;  
Por toda a parte andava acesa a guerra.  
Mas o de Luso arnês, couraça e malha,  
Rompe, corta, desfaz, abola e talha.<sup>102</sup>

Mas se as relações de sinonímia verbal do último verso constroem, na épica camoniana, a sequência de golpes que faz tombar o corpo no pó, Camões afunda a pena no horror da guerra para descrever, na estrofe seguinte, já não a imagem de um corpo que tomba, mas a imagem indistinta de corpos despedaçados e mutilados, perdida já toda a identidade de forma ou figura humana:

---

nos poemas barrocos, *Em dia de cinza, sobre as palavras – quia pulvis es*, de D. Francisco Manuel de Melo (1608-1666), e *A um berço com o feitio de uma tumba*, de Francisco de Pina e de Melo (1695-c.1765), Pires, Maria Lucília Gonçalves Pires, *Poetas do Período Barroco*, Edições Duarte Reis, Lisboa, 2003, pp. 171 e 320.

<sup>96</sup> Bernaloff, *op. cit.*, p. 44.

<sup>97</sup> *Os Lusíadas*, III, est. 67.

<sup>98</sup> *Id.*, III, est. 81.

<sup>99</sup> *Id.*, III, est. 50.

<sup>100</sup> *Id.*, IV, est. 31.

<sup>101</sup> *Ilíada*, V, vv.79-82.

<sup>102</sup> *Os Lusíadas*, III, est. 51.

Cabeças pelo campo vão saltando,  
Braços, pernas, sem dono e sem sentido.  
E doutros as entranhas palpitando,  
Pálida a cor, o gesto amortecido.<sup>103</sup>

Na *Ilíada*, o último gesto tende a procurar a poeira ensanguentada, imagem derradeira do pó como fronteira do Hades. Quando Ulisses mata Quersidamante, lemos que «ele caiu na poeira e com a palma da mão agarrou a terra».<sup>104</sup> Ou ainda na morte de Ásio: «assim tombou Ásio à frente do carro e dos cavalos e jazeu / estatelado a gemer, agarrado à poalha ensanguentada»<sup>105</sup>, para repetir o mesmo tópico na descrição da morte de Sarpédon.

Na tradição dos símiles homéricos, Rachel Bepaloff compara esta imagem, central na poesia épica, da queda do corpo no pó, ao desmoronar das árvores abatidas pelo machado do lenhador: «O homem desmorona-se – diz Bepaloff – como se desmorona um carvalho [...] que carpinteiros, com os seus machados acabados de afiar, abatem na montanha para o transformar em quilha de nau. Ali está, igual, estendido no chão, na frente dos seus cavalos e do seu carro, gemendo e agarrando a poeira sangrenta.»<sup>106</sup>

Resultado da busca infrutífera de um deus capaz de resgatar a morte, a imagem do guerreiro que geme e agarra a poeira sangrenta traduz bem o desamparo do homem no limite existencial da queda, e contribui, de forma decisiva, para a humanização do herói. Ainda que incapaz de prometer a vida, o pó não deixará, no entanto, de proporcionar ao guerreiro moribundo uma derradeira ilusão táctil, que só pode mitigar, na mão que agarra a poeira, o prenúncio da sombra que se avizinha.

Na poesia portuguesa, também Camilo Pessanha traduzirá a amarga ilusão da glória, abruptamente cortada pela irrupção da morte. É assim que podemos ler na última estrofe do soneto que começa por «Depois da luta e depois da conquista»:<sup>107</sup> «Felizes vós, ó mortos da batalha! / Sonhais, de costas, nos olhos abertos / Reflectindo as estrelas, boquiabertos...»

---

<sup>103</sup> *Id.*, III, est. 52.

<sup>104</sup> *Ilíada*, XI, v. 425.

<sup>105</sup> *Id.*, XIII, 392-393.

<sup>106</sup> Bepaloff, *op. cit.*, p. 44.

<sup>107</sup> Pessanha, *op. cit.*, p. 32.

Ao contrário da *Ilíada*, onde os corpos tombam sucessivamente, o poeta dá-nos, no último terceto, a imagem inversa do corpo que tomba. Em Pessanha, contrariamente a Homero, vemos um corpo já tombado e imóvel que, em oposição ao arquétipo clássico, não tem o rosto no pó, mas virado para cima, com o céu reflectido nos olhos que já não podem sonhar, mas que por isso já não sofrem com a desilusão de ver os seus sonhos de glória desvanecer. Fixados para sempre nos seus olhos morrentes, os sonhos dos mortos da batalha não sofrerão a ruína do tempo, nem verão desfeitas as quimeras pelas quais lutaram. A amarga ironia desta afortunada condição é que, em Pessanha, ao contrário de Homero, não existe nenhuma promessa de canto que exalte a glória da morte, tornando o nome perene.

O «corpo que tomba» não é, contudo, a última imagem das relações possíveis entre o corpo e o pó. Se a primeira relação entre os dois elementos, por meio do turbilhão e da nuvem, não era senão epidérmica, à medida que o furor aumenta, o pó passará a inscrever traços cada vez mais profundos no corpo do guerreiro. Esta nova corporeidade,<sup>108</sup> que tem na «queda» a sua imagem inicial, irá atingir o seu clímax nas representações do «corpo-amálgama», mistura indistinta de sangue e pó, que não deixará de transportar consigo os sinais múltiplos da humilhação.

Assim, da memória literária dessa corporeidade apresentaremos, ao longo deste capítulo, alguns exemplos que nos pareceram significativos, não presidindo, portanto, a este trabalho, um propósito cronológico exaustivo, mas uma análise de momentos ou imagens representativas do tema em estudo.

### III. 1.2. O CORPO-AMÁLGAMA

A primeira imagem do corpo-amálgama surge, na *Ilíada*, no episódio da morte de Sarpédon, rei dos Lícios. Morto por Pátroclo, o corpo do jovem rei é disputado por gregos e troianos. Os primeiros, para ultrajar o cadáver; os segundos, para o resgatar. Mas a dis-

---

<sup>108</sup> A ideia que preside ao conceito é a de que existe entre o corpo e o pó uma ligação tão estreita que se poderá falar de um sentido lato de «corporeidade», por assim dizer, consubstancial, indicando que a relação entre ambos não é meramente acumulativa, mas substancial e integrativa, e, como tal, geradora de um poder simbólico irreduzível à soma das partes, que transporta consigo uma memória cultural e literária.

puta que se trava sobre o seu corpo é de tal maneira feroz, que acabará por torná-lo irreconhecível. Homero descreve deste modo a sua aparência:

E nem um homem que conhecesse bem o divino Sarpédon  
o conseguiria reconhecer, visto que estava totalmente coberto  
de dardos, de sangue e de poeira, da cabeça às solas dos pés.<sup>109</sup>

Se, na batalha, o corpo tomba pelo golpe, já o corpo-amálgama, forma última de indistinção da figura, imagem limite da desfiguração, é moldado pelo caos. Mistura convulsa «de dardos, de sangue e de poeira» – fusão indistinta de matéria orgânica e inorgânica –, o corpo-amálgama torna-se, pela impossibilidade do seu reconhecimento, a representação primordial da desfiguração e o primeiro arquétipo homérico dos despojos do pó.<sup>110</sup>

O eco desta imagem primordial da desfiguração terá, no *Canto da Poeira*, a marca da *via crucis*, tão distinta do mundo de Homero. «Foi a pegada o vero sinal / da *via crucis* até ao cume só», escreve Fiama Pais Brandão. Sinédoque do corpo, a «pegada» surge, neste poema, não como a imagem do corpo que tomba, mas como impressão de um corpo que vai percorrendo, no pó, o caminho da sua desfiguração. Motivada por outra intenção que não o furor, a inadequação do «vero sinal» em relação ao arquétipo homérico parece-nos evidente.

Diante do espectáculo da morte, o *Canto da Poeira* prefere esconder do nosso olhar o corpo daquele que percorre o caminho da desfiguração e do ultraje. Mistura de pó e sangue, tal como o corpo de Sarpédon, é a pegada sinal verdadeiro de que o caminho percorrido não é outro senão a via dolorosa, pois a amálgama de que é feita é

---

<sup>109</sup> *Ilíada*, XVI, vv. 638-640.

<sup>110</sup> Os «despojos do pó» representam as imagens da ruína do corpo no pó. Assim, o segundo arquétipo homérico dos despojos do pó será o ultraje do cadáver. No primeiro caso, o «corpo-amálgama» de Sarpédon ainda não resulta de um processo intencional de ultraje. Aqui, o corpo torna-se «amálgama» por efeito da disputa que se travava sobre ele. Já o ultraje do corpo de Heitor às mãos de Aquiles resulta de um acto consciente de vingança. Se a imagem do pó como «matéria de humilhação» é ainda indistinta no episódio da morte de Sarpédon, ela ganhará definitivamente o seu peso simbólico no episódio do ultraje do cadáver de Heitor por Aquiles. Jean-Paul Vernant descreve assim a aparência do «corpo-amálgama» sobre o campo de batalha: «En ramenant le corps à une masse informe qui ne se distingue plus de la terre sur laquelle il reste étendu, on n'efface pas seulement la figure particulière du défunt, on supprime la différence qui sépare la matière inanimée de la créature vivante, on réduit le cadavre à n'être plus l'aspect visible de la personne, mais cette glaise inerte dont parlait Apollon.» Vernant, Jean-Pierre, *L'individu, la mort, l'amour*, Paris, Gallimard, 2011, p. 73.

indício de um trajecto de morte – de uma gradação crescente do ultraje e da desfiguração – que só terminará na crucificação.

Ainda que nem todos os corpos tombem pelo mesmo motivo – uns são derrubados pelo desejo de glória, o outro por amor aos homens –, todos os corpos – gregos, troianos, do Filho de Deus – verão a sua carne confundida no pó, pois, dirá a poeta, no *Canto da Poeira*, que «o caminho do corpo é o dos atalhos / de sangue, suor, poeira confundidos».

A imagem não é, todavia, sem tensão interior, porque entre os corpos homéricos e o corpo que caminha na *via crucis* abisma-se a fronteira que separa o caminho do furor do caminho da redenção. Mas se entre o golpe abrupto que faz tombar o corpo no Hades e a pegada agonizante, que assinala, no pó, o caminho da redenção, encontramos a diferença que separa o pensamento grego do judaico-cristão, vemos, por outro lado, na experiência partilhada de sangue, suor e poeira, o destino comum dos corpos que caem.

Imagem partilhada pelos dois poetas, serão os «atalhos do corpo» – metáfora contemporânea do corpo-amálgama –, a construir uma relação possível entre Homero e Fiama Hasse Pais Brandão, e a traçar, nos parágrafos que se seguem, o destino comum dos corpos ultrajados no pó.

### III. 2. REPRESENTAÇÕES DO FUROR

«A força só se conhece a si própria e desfruta de si no abuso em que se ilude, no excesso em que se gasta.»

RACHEL BESPALOFF, *Sobre a Ilíada*.

#### III. 2.1. HEITOR, PRÍNCIPE DE TRÓIA

Quando Aquiles deseja humilhar Heitor, é no pó que o faz. Narrado no canto XXII da *Ilíada*, o episódio do duelo entre Aquiles e Heitor tornar-se-á, em particular no seu desenlace, paradigma intemporal do ultraje do cadáver. Ainda veremos este arquétipo da afronta, nas questões que suscita entre a história e a poesia, vertido na épica de Camões. Morto e despido das armas ensanguentadas, Aquiles reserva para o corpo de Heitor «actos sem vergonha».<sup>111</sup> Os versos seguintes narram detalhadamente o ultraje do cadáver de Heitor:

Perfurou atrás os tendões de ambos os pés  
do calcanhar ao tornozelo e atou-lhes correias de couro,  
atando-os depois ao carro. A cabeça deixou que arrastasse.  
Depois que subiu para o carro e lá colocou as armas gloriosas,  
chicoteou os cavalos, que não se recusaram a correr em frente.  
De Heitor ao ser arrastado se elevou a poeira, e dos dois lados  
os escuros cabelos se espalhavam; toda na poalha estava  
a cabeça que antes fora tão bela. Mas Zeus a seus inimigos  
o dera, para a vergonhosa profanação na sua própria terra pátria.

Deste modo toda a cabeça de Heitor estava suja de pó.<sup>112</sup>

Ligado ao corpo pelo pó, o campo lexical do ultraje do cadáver não deixará de traduzir a bifurcação semântica da humilhação: assim, se o lexema «poeira» remete para a materialidade do pó, já a sequência semântica que diz a «vergonha», a «profanação» do corpo «arrastado» e a cabeça «suja de pó»<sup>113</sup>, desdobra diante dos nossos

---

<sup>111</sup> *Ilíada*, XXII, v. 395.

<sup>112</sup> *Id.*, XXII, 396-405.

<sup>113</sup> «La terre, la poussière salissent le corps parce que leur contact est pour lui une souillure, dans la mesure où elles appartiennent à un domaine que est le contraire de la vie», Vernant, *op. cit.*, p. 73.

olhos, as marcas<sup>114</sup> simbólicas da desonra. Desta poética do excesso, ainda veremos dois episódios em *Os Lusíadas*.

Objecto de impiedade, profanado pelo gesto que o arrasta, a imagem do cadáver de Heitor sujo no pó – síntese de matéria e metáfora – amplia, pela vergonha do ultraje, a imagem primordial do corpo-amálgama fundada pelo corpo de Sarpédon. Arrastar no pó o corpo ensanguentado, sujá-lo de poeira em todos os seus recessos, é, não apenas, o primeiro acto de um espectáculo de aviltamento, mas, sobretudo, o modo pelo qual se realiza o desejo de vingança e de ab-rogação do nome, que é a morte definitiva.

Excessivo e incapaz de controlar o seu ímpeto, Aquiles continuará a arrastar, nos dias seguintes, o cadáver de Heitor em torno do túmulo de Pátroclo, deixando-o, no final de cada ciclo de voltas, com o rosto sobre a poeira. Não fosse a benevolência de alguns deuses – que iam renovando a frescura e a beleza do cadáver, repudiando, ao mesmo tempo, os cães e os vermes –, e Príamo não teria nada para reclamar junto do Pelida.

Vemos, pois, que o pó adquire, desde a *Ilíada*, um papel decisivo na construção do imaginário do ultraje do cadáver, enquanto corpo a abater física e simbolicamente. Veremos em breve como as imagens homéricas do corpo-amálgama irão alimentar os episódios camonianos do ultraje do cadáver. Matéria de humilhação, o pó é também, como já vimos anteriormente com Didi-Huberman, humilhação da matéria.<sup>115</sup> Aliás, o pensamento judaico-cristão nunca deixará de ver o pó como matéria desprezível e, portanto, como pretexto para desprezar, de forma mais geral, o material, em favor do espiritual.

Matéria desprezível e desprezada, partícula assimilada à sujidade e à negação da vida, o pó transporta consigo, desde a aurora da literatura ocidental, o peso simbólico que humilha o corpo caído. Deste elemento primordial do ultraje iremos encontrar, na versão poética dos acontecimentos que envolveram D. Martinho, bispo de Lisboa e a abadessa do convento de S. Bento, em Évora, profundas ressonâncias em *Os*

---

<sup>114</sup> Num contexto onde o pó é suporte de escrita, a «pegada» e o «rasto» seriam os traços primordiais de uma outra escrita do corpo, grafada para além da mão, como veremos na conclusão.

<sup>115</sup> Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 66.

*Lusíadas*. Os dois episódios que aqui nos ocupam são mencionados por Camões, na quinta estrofe, do canto IV:

Mas ele, enfim, com causa desonrado,  
Diante dela a ferro frio morre,  
De outros muitos na morte acompanhado,  
Que tudo o fogo erguido queima e corre:  
Quem, como Astianás, precipitado,  
Sem lhe valerem ordens, de alta torre;  
A quem ordens, nem aras, nem respeito;  
Quem nu por ruas, e em pedaços feito.<sup>116</sup>

### III. 2.2. D. MARTINHO, BISPO DE LISBOA

Contrariamente a Aquiles e a Heitor, D. Martinho, bispo de Lisboa, é uma personagem histórica. Lemos, primeiramente, a narrativa da sua tragédia, no capítulo XII da *Crónica de D. João I*, de Fernão Lopes, quando descreve as vicissitudes do *Interregno*. Não negando a importância da narrativa de Fernão Lopes para a compreensão dos factos, é contudo a versão poética dos acontecimentos, dada por Camões, em *Os Lusíadas*, que aqui nos interessa. Um texto não é, portanto, sem o outro. Neste caso, a poesia não é sem a história. Assim, da intertextualidade entre a história e a poesia, surge a questão: que imagens retém Camões da narrativa de Fernão Lopes?

A resposta a esta questão, decisiva no debate entre poesia e história, já aflorou no capítulo anterior a propósito das reflexões de Rachel Bespaloff sobre a *Ilíada*, passa necessariamente pela análise da visão do poeta sobre os acontecimentos narrados. Neste caso, assim como no episódio posterior da abadessa, Camões retém da história as imagens e o léxico do ultraje: ora «precipitado», ora arrastado «nu por ruas» e «em pedaços feito», a humilhação dos corpos acontece independentemente das «ordens», das «aras» e do «respeito» (pelo pudor) que os investiam.

---

<sup>116</sup> «“Quem, como Astianás, precipitado”: um ou uns. D. Martinho, castelhano, bispo de Lisboa, foi precipitado da torre da Sé de Lisboa. Depois de morto, foi arrastado, nu, pela cidade [...]. “Quem nu por ruas e em pedaços feito”: a abadessa do Mosteiro de S. Bento, não longe de Évora [...]» in Camões, Luís Vaz de, *Os Lusíadas*, prefácio e notas de Álvaro Júlio da Costa Pimpão, apresentação de Aníbal Pinto de Castro, 2ª edição, Lisboa, Ministério da Educação, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1989, notas, 5.5, 5.8, ao Canto IV, pp. 353-354.



Nas passagens que nos interessam, Camões dá-nos, sobretudo, as imagens da cólera do povo, tal como Homero nos dá, na *Ilíada*, as imagens da cólera de Aquiles. É, pois, o pó, enquanto matéria de humilhação, um dos aspectos que pode tornar Homero e Camões contemporâneos. Homéricas na sua génese, as imagens do ultraje do cadáver em *Os Lusíadas* afirmarão, de modo idêntico, essa contradição primordial que nos dá a ver, a partir do interior do canto épico, uma narrativa inversa.

Inscrita no interior da epopeia, essa contradição primordial não deixará de tornar visível, através da fissura aberta pela «falha épica» na superfície narrativa, o excesso de furor representado pelo corpo-amálgama. Da tragédia destes dois corpos – o do bispo e o da abadessa – dá-nos Camões as suas imagens excessivas, condensadas num léxico de furor que afirma, paradoxalmente, a sua contradição com os cânones de exaltação épica. Vejamos, resumidamente, o que nos diz Fernão Lopes sobre a morte de D. Martinho, bispo de Lisboa.

Alvorçado pela notícia de que matavam o Mestre, o povo de Lisboa corre em direcção ao paço da Rainha, ordenando às igrejas por onde passam que repiquem os sinos a favor da causa de D. João. Das igrejas da cidade por onde passam, só a Sé acabou por não repicar os sinos. Já de regresso do paço da Rainha, lembram-se alguns que a Sé não repicara os sinos. Ora como D. Martinho era castelhano, julga o povo que o bispo de Lisboa não tocara os sinos para auxiliar o Mestre, porque estava do lado da causa castelhana. Nesta suposição, acusam-no de trair a causa portuguesa e querem-no ali matar.

Diz o cronista, que o bispo era um «homem bom» e que não tocou os sinos da Sé porque «nom sabia que volta era aquela; [e] depois, porque o dar da campa em tal igreja era azo de grande alvoroço da cidade, duvidou muito de o fazer».<sup>117</sup> Apesar do testemunho de bondade do homem, cresce entre os que estavam junto à Sé, o número daqueles que pensavam que o silêncio dos sinos era evidência de traição. Vendo-se acossado pelos acontecimentos, D. Martinho manda fechar por dentro as portas da igreja e refugia-se, com alguns companheiros, na torre sineira. Não muito depois, porém, entram alguns homens por uma fresta, e abrem as portas trancadas por dentro. Vendo-se no

---

<sup>117</sup> Lopes, Fernão, *Crónicas*, Selecção e Introdução de Maria Ema Tarracha Ferreira, Lisboa, Editora Ulisseia e Editorial Verbo, 2005, p.181.

interior da igreja, o povo, «aceso com brava sanha» (a sinonímia com a cólera de Aquiles é evidente), procura vingar-se do bispo, suspeito de traição. E «a comum voz de todos» era, confirmada a traição, precipitar D. Martinho da torre.

Entretanto, numa tentativa para acalmar os ânimos, Silvestre Estevens, procurador da cidade sobe, com mais alguns homens, à torre onde se refugiava o bispo para falar com ele. Mas se as razões apresentadas pelo bispo para não tocar os sinos da Sé são suficientes para convencer Silvestre Estevens e os seus homens, «a cega sanha que em tais feitos nenhuma cousa esguarda, começou tanto de arder nos entendimentos do povo, que à porta principal da igreja estava», que a ameaça de morte rapidamente se estende a todos os que estavam lá em cima, caso o bispo não fosse rapidamente lançado da torre abaixo.

Ficam perplexos com a ameaça Silvestre Estevens e os homens que com ele estavam. Impaciente, «a sanha trigava os corações de todos», e o povo junto à Sé ameaça com maior veemência os que lá estavam em cima, acusando-os de se terem tornado castelhanos e de terem acordado poupar o bispo. Ouvindo lá em cima os brados que cá de baixo se tornavam cada vez mais ameaçadores, Silvestre Estevens, e os que tinham subido com ele, «houveram disto tão grande receio, que logo o bispo foi morto com feridas e lançado à pressa a fundo [...]».<sup>118</sup>

Como vimos na estrofe anteriormente citada, Camões não se limita a traduzir em verso a tragédia. Ao comparar a morte do bispo com Astíanax – «Quem, como Astiánax,<sup>119</sup> precipitado»<sup>120</sup> –, o poeta desvenda para além da história, o destino comum dos corpos ultrajados – reais ou imaginários – sublinhando a poesia, e não a crónica, a tragédia intemporal dos corpos que tombam no pó. Amálgamas de carne e pó partilhadas no tempo, os corpos de Heitor e de D. Martinho jazem na mesma Imagem. E assim, os corpos de Heitor e D. Martinho «não só [nos] dão as imagens da Imagem» como foram lançados ao pó «para que o arquétipo tombe sobre a imagem».<sup>121</sup>

---

<sup>118</sup> Lopes, *Ibid.*

<sup>119</sup> Fora do verso camoniano: *Astíanax*. Na mitologia grega, Astíanax era filho de Heitor e de Andrómaca, este jovem foi precipitado do alto das muralhas de Tróia por Neoptolemus, filho de Aquiles, após a destruição da cidade, com receio de vir a vingar o pai ou tornar-se rei de Tróia.

<sup>120</sup> *Os Lusíadas*, IV, est. 5.

<sup>121</sup> Brandão, «Das Coisas» in *Cantos do Canto*, Lisboa, Relógio D'Água, 1995, p. 54.

Zombavam os Aqueus sobre o cadáver de Heitor e, cada um deles, «acercando-se, dava-lhe uma estocada».<sup>122</sup> Do mesmo modo, como se o arquétipo homérico do ultraje já estivesse traduzido para o imaginário colectivo ocidental, o povo junto à Sé, movido pela «cega sanha», não poupa o cadáver de D. Martinho, jazente no pó. Precipitado da torre, a quem não valeu sequer a sua dignidade eclesiástica – «Sem lhe valem ordens, de alta torre; / A quem ordens, nem aras, nem respeito»<sup>123</sup> – ao corpo de D. Martinho «foram dadas outras muitas [feridas], como se ganhassem perdoança, que sua carne já pouco sentia».<sup>124</sup>

Convencidos que o ultraje do cadáver do traidor teria, junto de Deus, o mesmo resultado que as indulgências, mais tarde, teriam na terra, os homens e os rapazes que por ali estavam, multiplicaram as cutiladas sobre o corpo do bispo jazente no pó. Depois, tal como aconteceu a Heitor, «ali o desnuaram de toda a vestidura», injuriando-o e castigando o cadáver com pedradas e insultos, para depois o roubarem e abandonarem. Finalmente, para que a imagem pudesse reproduzir perfeitamente o arquétipo, ataram uma corda às pernas do bispo, e arrastaram pelo pó o corpo nu, «com as vergonhosas partes descobertas», da Sé até ao Rossio, onde o deram a comer aos cães. Num outro dia, quando do seu corpo já pouco restava para ser devorado, foi o bispo enterrado ali no Rossio, pois antes ninguém ousava enfrentar a multidão enfurecida.

É neste último passo que o vitupério do bispo se torna dissemelhante em relação ao arquétipo homérico construído sobre a morte de Heitor. Protegido por alguns deuses, o cadáver de Heitor é poupado aos cães (ainda que fosse este o desejo de Aquiles) e à decomposição.

Percorrido o espectáculo do ultraje em toda a sua extensão,<sup>125</sup> o corpo-amálgama deste sujeito de desonra, desamparado por Deus e amaldiçoado pelos homens, reproduz, em *Os Lusíadas*, não apenas a imagem intemporal do pó como elemento fundamental no ultraje do corpo, mas também revela, tal como no episódio seguinte, a «falha épica» inscrita no interior da epopeia camoniana.

---

<sup>122</sup> *Ilíada*, XXII, v. 375.

<sup>123</sup> *Os Lusíadas*, IV, est. 5.

<sup>124</sup> Lopes, *op. cit.*, p. 182.

<sup>125</sup> Vernant, *op. cit.*, p. 76.

### III. 2.3. A ABADESSA DO MOSTEIRO DE SÃO BENTO

O episódio da abadessa do Mosteiro de S. Bento, em Évora é relatado no capítulo XLV, da *Crónica de D. João I*, e constitui o segundo exemplo de ultraje do cadáver na épica camoniana a que nos temos referido. Camões escreve um trágico verso, já anteriormente citado, no final da quinta estrofe, do canto IV: «Quem nu por ruas, e em pedaços feito.» Castelhana, desnudada, aviltada no pó, sem filhos a quem abraçar, esta representação do ultraje do corpo feminino contrasta fortemente com a imagem de Inês de Castro no imaginário nacional.

Fernão Lopes relata que o povo de Évora, após a tomada do castelo da cidade, ficou «cheio de grande alvoroço» e «fora de todo bom costume». Tal como em Lisboa, «começaram de se mover per brava sanha», e os líderes do tumulto – Gonçalo Eanes, cabreiro e Vicente Anes, alfaiate – «usavam de seu livre poder» para cometer todo o tipo de atrocidades. Colocando suspeitas de traição sobre as autoridades da cidade iam «seguindo seus feitos, como lhes dava a vontade» e «como alguns deles diziam “Vamos a Fuão matá-lo e roubemo-lo”, logo assi era feito, sem lhe valer nenhum dos grandes da cidade, posto que se por ele quisesse poer.»<sup>126</sup>

Encontramos a abadessa e outras freiras que com ela estavam, abrigadas numa casa da cidade «com receio e temor da guerra que se já estonce começava descobertamente». É neste contexto de grande desordem e perigo, em que as pessoas andavam pela cidade «sem outra ocupaçom em que dispendessem tempo», que Gonçalo Eanes, o cabreiro, terá instigado o povo a «matar a aleivosa da abadessa» por ser «parenta da rainha e sua criada!»

Assim, após uma busca infrutífera pelas casas onde estavam abrigadas, Fernão Lopes faz saber que a abadessa estava na igreja catedral da cidade a ouvir missa com as outras freiras. Avisada por um servo, esconde-se, atemorizada numa dependência da igreja, abraçando contra o peito o cálice da comunhão.

Invadida a igreja pela multidão em fúria, Gonçalo Gonçalves, daião, e Mem Peres, chantre, tentam dissuadir o povo da intenção de morte que traziam para a aba-

---

<sup>126</sup> Lopes, *op. cit.*, p. 194.

dessa. Porém, nem o nome de Deus ou a promessa, dos que saíram em sua defesa, de a guardarem sob prisão, para posterior julgamento – «se algum mal fizera ou dissera» – contribuiu para amansar as gentes. Nem mesmo as preces da abadessa «puderam amansar a braveza daquele sanhoso povo», refere o cronista. Então, «sem nenhuma reverência do Senhor», depois de lhe terem arrancado o cálice de entre as mãos, a abadessa é arrastada pela Sé.

Movidos «per brava sanha», a abadessa vê o manto e a touca que lhe cobriam a cabeça ser arrancado por um homem, deixando-a de cabelo à mostra e desgrenhada, enquanto outro, sem pudor, ainda dentro da igreja, lhe corta em tal altura os vestidos, que ficam totalmente expostas, não só as pernas, mas também parte da sua genitália.

E deste modo, «a tiraram fora da Sé desonradamente e a levaram pela rua da Selaria até a Praça». Tornada espectáculo de desonra e vergonha, a abadessa é finalmente morta na Praça, vítima de uma cutilada na cabeça «de que caiu morta em terra». E tal como nos exemplos precedentes, logo que o corpo cai, «os outros começaram de acuitelar per ela, cada um como lhe prazia.»

Do ultraje do cadáver da abadessa, o léxico camoniano diz as imagens de vergonha (da nudez) e de horror (do desmembramento): «Quem nu por ruas, e em pedaços feito».<sup>127</sup> Mas se o verso tem na história a sua fonte, não é na história que se esgota. Se ao comparar a morte do bispo de Lisboa à sorte de Astíanax, filho de Heitor, o poeta procura desvendar, para além da história, o destino comum dos corpos ultrajados, que é a sua queda no pó, do mesmo modo, ao assemelhar a crueza das sevícias impostas ao corpo abadessa às «cruezas mortais que Roma viu»,<sup>128</sup> recordando as sangrentas guerras civis entre Mário e Silas, Camões revela, mais do que a crónica que lhe serve de fonte, a desumanidade dos actos praticados, cuja crueldade pode «pôr em longo esquecimento»<sup>129</sup> até os massacres romanos.

Jazente na Praça, o cadáver da abadessa é abandonado pelos seus algozes que, satisfeitos com a matança, vão «comer e buscar outros desenfadamentos», tal como fizera Aquiles e os que estavam junto à Sé de Lisboa. Mais à frente, alargando a Évora

---

<sup>127</sup> *Os Lusíadas*, IV, est. 5.

<sup>128</sup> *Id.*, IV, est. 6.

<sup>129</sup> *Ibid.*

o destino comum do corpo-amálgama, o cronista faz-nos saber que os matadores regressaram ao local, pelo anoitecer, para atarem os pés da abadessa com uma corda. E assim, nua e desfeita, «levaram-na arrastando até o Rossio, acerca do curral das vacas», onde largaram «aquele desonrado corpo». Só mais tarde, pela calada da noite, alguns homens mais apiedados conseguem resgatar o cadáver à última desonra – a ausência de funeral –, e enterrá-lo, às escondidas, na Sé.

O quadro-síntese que se segue dá-nos uma leitura comparativa dos diversos episódios de ultraje do cadáver aqui analisados. Ainda que idênticos na motivação e na acção, a similitude dos eventos não deixará de aprofundar a reflexão sobre o estatuto poético do pó enquanto «matéria de humilhação».

### ***Quadro-síntese dos episódios de «ultraje do cadáver»***

<i>Heitor, Príncipe de Tróia</i>	<i>D. Martinho, bispo de Lisboa</i>	<i>A abadessa do convento de S. Bento, em Évora</i>
----------------------------------	-------------------------------------	---

#### ***Furor***

Aquiles planeia para Heitor «actos sem vergonha.»	A «cega sanha» domina o entendimento do povo.	Nada consegue acalmar a ferocidade «daquele sanhoso povo».
---	---	--

#### ***Queda***

Heitor tomba na poeira.	O bispo é precipitado da torre.	A abadessa cai morta em terra.
-------------------------	---------------------------------	--------------------------------

#### ***Nudez***

Aquiles despe as armas de Heitor.	O bispo é despidido «de toda vestidura».	Cortados os vestidos, ficam à vista as pernas «e parte de seus vergonhosos membros.»
-----------------------------------	--	--

#### ***Acutilar***

À medida que se aproximam, os aqueus desferem golpes no cadáver de Heitor.	O cadáver sofre muitas feridas e pedradas.	O cadáver sofre inúmeras cutiladas, «cada um como lhe prazia.»
--	--	--

#### ***Arrastar***

Heitor, depois de amarrado pelos pés ao carro de Aquiles, é arrastado na poeira.	O cadáver nu é amarrado, pelos pés, com uma corda e assim arrastado pela cidade.	O cadáver é amarrado, pelos pés, com uma corda, e arrastado nu até ao Rossio.
--	--	---

#### ***Festejar***

Para celebrar a morte de Pátroclo e a vingança sobre Heitor, Aquiles e os seus companheiros preparam uma refeição fúnebre «e nada lhes faltou naquele festim com-partilhado.»	-----	Deixaram o cadáver jazente na Praça, e foram comer e buscar outras distrações.
---	-------	--

#### ***Dilacerar***

Ainda que não concretizada, devido à intervenção dos deuses, a intenção de Aquiles era lançar o cadáver de Heitor aos cães e aves de rapina para ser dilacerado vergonhosamente.	O cadáver é levado ao Rossio, onde os cães o começaram a comer.	-----
--	---	-------

### III. 3. A FALHA ÉPICA

«Os heróis de Homero surgem a nós, ao mesmo tempo, com o relevo do actor sobre a cena trágica e o halo das existências mortais.»

RACHEL BESPALOFF, *Sobre a Ilíada*.

Reis, chefes, fidalgos, a epopeia cuida bem dos seus nobres. Laudatória na sua génese, predicatória no verso, a poesia épica faz da apologética do cometimento bélico a sua razão de existir, ao mesmo tempo que concretiza, em cada estrofe, o desejo de intemporalidade dos seus heróis.<sup>130</sup> Mas se Eduardo Iáñez nos fala da épica como canto da nobreza,<sup>131</sup> o termo também não deixa de sugerir, de acordo com o cânone que preside à epopeia, as qualidades necessárias ao sujeito épico. Assim, devem os protagonistas épicos, para além da sua alta linhagem, revelar elevado estatuto moral, pois só a grandeza de carácter e a proeza excelente os tornará exemplares.

Ao discorrer sobre «o que se espera de um guerreiro» homérico, Roberto Nicolai indica que «a *Ilíada* não oferecia preceitos específicos a seguir, mas propunha paradigmas – isto é, modelos de comportamento – extraordinários, porque referentes [...] a acções praticadas por heróis», acrescentando, mais à frente, que «paradigmáticos por excelência na *Ilíada* são os comportamentos dos seus dois grandes heróis: Aquiles e Heitor».<sup>132</sup> A análise da «falha épica», enquanto modelo ambíguo do herói, centrar-se-á, necessariamente, em Aquiles,<sup>133</sup> exemplo de virtude guerreira.

---

<sup>130</sup> Sobre o acesso à poesia épica como condição de «existência» diz Jean-Pierre Vernant: «Exister, [...] c'est – qu'on soit vivant ou qu'on soit mort – se trouver reconnu, estimé, honoré ; c'est surtout être glorifié : faire l'objet d'une parole de louange, d'un récit que relate, sous forme d'une geste sans cesse reprise et répétée, un destin admiré de tous.» Vernant, *op. cit.*, p. 53.

<sup>131</sup> «A épica heróica – e, no nosso caso concreto, a épica “homérica” – está animada pelo desejo de mostrar tempos gloriosos caracterizados precisamente pela sua nobreza.» Iáñez, *op. cit.*, p. 80. Contudo, se o termo remete imediatamente para a exaltação das façanhas militares da aristocracia de um certo tempo, que por esse motivo terão tornado o seu século num «tempo glorioso», o termo *nobreza* também tende a realçar, por outro lado, a dignidade (a honra) associada a essa gesta. Será, portanto, a tensão semântica interior ao termo que tornará visível a «falha épica», entendida como a ambiguidade primordial que, desde Homero, faz vacilar o ideal do homem heróico.

<sup>132</sup> Nicolai, Roberto, «Homero, *Ilíada*» in *Um cânone literário para a Europa*, org. Buescu, Helena Carvalhão *et alli*, Edições Húmus, V. N. de Famalicão, 2012, p. 16.

<sup>133</sup> «Ainsi cet homme [Aquiles] est l'image du guerrier et de ses vertus: non seulement le courage mais aussi cette forme de morale aristocratique que est en même temps l'arrière-plan de la mort héroïque,



Em *Os Lusíadas*, Camões cantará apenas os «*barões* assinalados».<sup>134</sup> Mais à frente, ao refletir sobre «as memórias gloriosas»<sup>135</sup> e as «obras *valerosas*»,<sup>136</sup> o poeta não deixará de tecer duras críticas acerca do verdadeiro valor da glória, quando considera que a fama deve resultar de «*algũa* obra heróica de virtude / [...] justa e dura»,<sup>137</sup> e não apenas da sua estirpe. Em resultado deste ponto de vista, a poesia épica apenas deveria exaltar, no seu «estilo *grandílico*»<sup>138</sup>, os intérpretes de propósitos elevados, grandiosos e insignes.

A este propósito, vemos já na *Ilíada* a contradição essencial que torna ambíguo o modelo ideal heróico. Recordamos que Homero inicia o poema invocando, junto da deusa, um canto da cólera – «Canta, ó deusa, a cólera de Aquiles, o Pelida»,<sup>139</sup> contradizendo o cânone épico do canto da nobreza, exaltação gloriosa da proeza excelente, por todos admirada. Por outro lado, Camões não exclui de *Os Lusíadas* os episódios de D. Martinho e da abadessa.

Coloca-se, então, a questão de saber se o canto épico, glorificador do exemplo, pode acolher, no seu interior, um canto inverso, avesso aos valores da glória e da honra, que transporta dentro de si a negação das regras do género épico. Importa, pois, saber que papel terá esse canto no interior da epopeia.

Oposto e recíproco ao discurso épico, o canto inverso será semelhante ao rosto de Jano, onde uma face não é sem a outra. Apesar da idealidade do arquétipo, não há

---

où un homme est *kalos kagathos*, «beau-bon», comme si sa qualité d'homme éminent, incomparable, se lisait sur son corps, sur sa prestance, sa gestuelle, sa démarche, sa façon de se présenter. Qu'un de ces hommes comme Achille apparaisse dans un cercle et c'est comme si l'on voyait un dieu qui s'avance, et qui incarne cette espèce d'excellence qui se manifeste dans un éclat lumineux, comme la beauté chez une jeune fille semblable à une déesse. C'est un peu de cette façon que les Grecs voient Achille, il n'y a pas une morale du péché, de la faute, du devoir, il y a l'idée qu'il faut être un type bien, ne pas faire de choses basses, vilaines, envieuses, qu'il faut se tenir.» Vernant, Jean-Pierre, *La Mort héroïque chez les Grecs*, Nantes, Éditions Pleins Feux, 2001, pp. 12-13. A passagem final enumera as virtudes do guerreiro homérico, do qual Aquiles é o modelo clássico. A *falha* épica tornará visíveis as ambiguidades do modelo. Num outro texto, Jean-Pierre Vernant torna mais claro as ambiguidades de Aquiles, como ideal do homem heróico: «Tele st bien le sens du destin d'Achille, personnage à la fois exemplaire et ambigu, en qui s'inscrivent toutes les exigences mais aussi toutes les contradictions de l'idéal héroïque.», Vernant, Jean-Pierre, *L'individu, la mort, l'amour*, Paris, Gallimard, 2011, p.42. Por sua vez, Homero escreverá que «para o divino Heitor [Aquiles] planeou actos sem vergonha.», *Ilíada*, XXII, v. 395.

<sup>134</sup> *Os Lusíadas*, I, est. 1.

<sup>135</sup> *Id.*, est. 2.

<sup>136</sup> *Ibid.*

<sup>137</sup> *Id.*, VI, est. 96,98.

<sup>138</sup> *Id.*, I, est. 4.

<sup>139</sup> *Ilíada*, I, v. 1.

herói sem rosto humano. Será esse, então, o papel principal da «falha épica», imagem tectónica do canto inverso: trazer à superfície narrativa o jogo ambíguo entre o humano e o heróico. É, pois, nesta medida que o canto inverso não deixará de ser uma falha fracturante, um momento excessivo que interrompe a monotonia narrativa do elogio do herói, para problematizar o arquétipo heróico.

Deste ponto de vista, o canto inverso é, na poesia épica, a imagem avessa do arquétipo, e a falha, a visão do seu abismo, que torna visível o excesso que faz vacilar o exemplo. Se a nobreza da acção é o âmago do modelo épico, a cólera, por sua vez, constitui-se como o avesso das virtudes guerreiras da honra e da coragem, para as substituir, nas acções que inspira, pela crueldade. Vemos isto no aviltamento dos cadáveres de Heitor, do bispo e da abadessa, onde os protagonistas, afundados nesse abismo épico que são as narrativas da crueldade, vão negando, nas sucessivas acções praticadas, o paradigma do comportamento épico, enquanto expressão de heroísmo e de grandeza moral.<sup>140</sup>

Deste modo, se Príamo, ao entrar na tenda de Aquiles para reclamar o filho defunto, não deixa de admirar o corpo do herói, também não honra o seu exemplo. «Mas se Príamo admira Aquiles, Homero não nos diz que o honra. Não o sentimos de modo algum subjugado pelo prestígio do herói perante o qual verga a sua desgraça. Não o daria em exemplo ao seu povo, aos seus filhos».<sup>141</sup> Contradição intrínseca ao modelo, será a negação da nobreza, na sua recusa em abandonar o ódio e a vingança – elo trágico que une Aquiles ao povo de Lisboa e de Évora – a produzir a falha que trará à superfície da epopeia os seus momentos anti-épicos.

No canto XXIV, da *Ilíada*, a ferocidade de Aquiles sobre o cadáver de Heitor é de tal modo que até «os deuses bem-aventurados [se condoeram] ao verem / o que se passava».<sup>142</sup> Mais à frente, Febo Apolo censurará abertamente o comportamento de

---

<sup>140</sup> «Assim também, imitando homens violentos ou fracos, ou com tais outros defeitos de carácter, devem os poetas sublimá-los, sem que deixem de ser o que são: assim procederam Agatão e Homero para com Aquiles, paradigma de rudeza.» Aristóteles, *op.cit.*, XV, 124-125, 1454 b, 8. Parece-nos evidente, na citação de Aristóteles, que o melhor modelo de *mimésis* épica é aquele que não tende a exilar, em nome de uma idealidade exemplar, as contradições da natureza humana. Assim, a «falha épica» é a fissura narrativa que traz à superfície as contradições interiores ao poema épico que são, afinal, a imagem poética das contradições inerentes ao comportamento humano.

<sup>141</sup> Bernaloff, *op. cit.*, p. 57.

<sup>142</sup> vv. 23-24.

Aquiles – «nobre embora seja!»<sup>143</sup> – acusando-o, perante os outros deuses, de falta de sensatez e de ausência de «um espírito / moldável no peito».<sup>144</sup> Febo Apolo continua a censura ao carácter de Aquiles. Acusa-o, ainda, de «só quer[er] saber de selvajarias»,<sup>145</sup> de ter perdido «toda a compaixão»,<sup>146</sup> e de não ter «a vergonha que tanto prejudica como ajuda os homens».<sup>147</sup>

Prosseguindo, acusa Aquiles de ter perdido o autocontrolo perante a dor da morte de Pátroclo – «pois um coração que aguenta deram os Fados aos homens»<sup>148</sup> – censurando fortemente o contínuo aviltamento do cadáver de Heitor arrastado dias a fio em torno do túmulo de Pátroclo. Febo Apolo conclui o seu discurso entre os imortais dizendo que deste furor vingativo, Aquiles «nada obterá de mais belo nem de mais proveitoso. / [...] Pois ele avilta na sua fúria terra que nada sente».<sup>149</sup> Nisto, Aquiles não é louvado nem pelos deuses nem pelos homens. Encarnação do ideal do homem heróico é «só nela [na crueldade, que Aquiles] parece encontrar o meio de renovar a ilusão de onipotência onde encontra a sua razão de viver».<sup>150</sup> A crueldade de Aquiles é a sua «falha épica».<sup>151</sup>

A mesma «falha» é visível em *Os Lusíadas*. Contudo, a fissura que dá a ver a crueldade tem, na épica camoniana, um recorte diferente. Camões dá-nos a ver um protagonista colectivo – o povo de Lisboa e de Évora – e não de um herói singular como Aquiles. Em Camões, o canto inverso é revelado nos dois movimentos anti-épicos de que falámos anteriormente, interrompendo o canto laudatório da história de Portugal e deixando entrever, no escuro da épica, as contradições e as ambiguidades do «peito ilustre lusitano».

Se muitos episódios, na *Ilíada* e em *Os Lusíadas*, contribuem para o engrandecimento dos seus heróis, singulares ou colectivos, a imagem que fica dos protagonistas

---

<sup>143</sup> v. 53.

<sup>144</sup> vv. 40-41.

<sup>145</sup> v. 41.

<sup>146</sup> v. 44.

<sup>147</sup> v. 45.

<sup>148</sup> v. 49.

<sup>149</sup> vv. 52, 54.

<sup>150</sup> Bessaloff, *op. cit.*, p. 57.

<sup>151</sup> «Ulysse, Phénix, Ajax, Patrocle même, déplorent sa raideur intraitable [de Aquiles], son ressentiment farouche, son cœur inhumain et sauvage, sourd à la pitié, insensible aux prières, aux supplications des amis comme aux excuses et aux réparations dont il devrait se satisfaire.» Vernant, *op. cit.*, p. 44.

dos episódios analisados é, como já vimos, bem diferente. Representativo da resistência ao invasor e com estatuto de herói colectivo na crónica de Fernão Lopes e na épica camoniana, o povo de Lisboa revelou, pelo ódio e pela crueldade colocada no ultraje do cadáver de D. Martinho, a sua imagem avessa. Tanto em Lisboa como em Évora, a foram as imagens de cólera a revelar a falha que fende o arquétipo e o faz vacilar como modelo a seguir.

Irrompendo entre a glorificação dos heróis que exaltaram a pátria e devem, por isso, servir de exemplo, os episódios de D. Martinho e da Abadessa encontram-se em declarada contradição com as ideias de heroísmo e de grandeza daqueles que ajudaram a construir o Reino, que *Os Lusíadas*, entre outros aspectos, pretendem exaltar. Na defesa da independência nacional irrompe a bestialidade dos seus actores. Mas a contradição entre a idealidade do modelo e a humanidade dos protagonistas que actualizam o arquétipo, não indicia um juízo de valor. Antes preferimos pensar a sua complexidade.<sup>152</sup>

Longe da noção de pecado, a «falha épica» não remete para qualquer culpa, é antes uma narrativa que o poeta inscreve na épica para revelar o «escuro»<sup>153</sup> do arquétipo, o seu lado imperfeito, que é, afinal, a face humana do herói. Resultado de um movimento telúrico que abala a estrutura do poema, a «falha épica» desloca as camadas narrativas da superfície – a monotonia do canto laudatório – para lhes perceber, no abismo que devora a nobreza do exemplo, o escuro épico, o *pathos* do ultraje que contradiz a grandeza heróica dos protagonistas.

---

<sup>152</sup> Roberto Nicolai vê nos heróis homéricos «poderosos paradigmas» – «Os heróis [...] são seres humanos com características excepcionais, pela positiva e pela negativa, o que os converte em poderosíssimos paradigmas» Nicolai, *op. cit.*, p. 20. Bespaloff, ao contrário, realça a sua complexidade: «Homero, ao contrário, não se admira nem se indigna nem espera qualquer resposta. Onde estão os bons, na *Ilíada*? E os maus? Só lá estão homens que sofrem - guerreiros numa luta em que triunfam ou sucumbem. [...] Poderíamos, eventualmente, ver em Aquiles o elemento dionisíaco: a paixão de destruir tudo por ódio à destrutibilidade de tudo – em Heitor o elemento apolíneo: a vontade de preservar a ordem humana por amor do ser na sua própria vulnerabilidade, se as personagens de Homero não fossem sempre infinitamente mais complexas do que deixam suspeitar a concentração e a abreviação voluntária do estilo clássico.» Bespaloff, *op. cit.*, pp. 17-18, 62-63. Também o «povo de Lisboa e de Évora» – personagens colectivas em *Os Lusíadas* – traduzem essa ambiguidade épica no imaginário épico camoniano. Ora exaltadas como agente fundamental do movimento de independência nacional, ora vistas nas suas imagens de crueldade, as personagens de que falamos não deixam de traduzir, na contradição épica que representam, a sua complexidade.

<sup>153</sup> Aproximamo-nos, de novo, das reflexões de Agamben sobre o que é o poeta contemporâneo. Neste caso, é por tenderem a revelar «o escuro do arquétipo», que Homero e Camões se tornam contemporâneos.

Expressão última da «fatalidade da força», a «falha épica» tornará visível «esse deslize inevitável da vontade criadora para o automatismo da violência, da conquista para o terror, da coragem para a crueldade».<sup>154</sup> *Mise en abyme* do ideal heróico, será o corpo-amálgama, imagem última da crueldade humana, a fazer vacilar a nobreza do exemplo e a afirmar o pó – enquanto material simbólico de humilhação – como elemento anti-épico.

Mistura de sangue e pó, esta imagem primordial do ultraje não deixará de trazer à superfície a desumanidade que torna ambíguo<sup>155</sup> o modelo épico, desde o momento da sua fundação. Debruçados sobre essa «falha narrativa», Homero e Camões percebem-lhe o escuro, humano e mortal. Decididos a não exilar do modelo as suas sombras, será a poética do excesso a desvendar a «obscuridade íntima»<sup>156</sup> da epopeia.

---

<sup>154</sup> Besseloff, *op. cit.*, pp. 49-50.

<sup>155</sup> «Que le poète [Homère] donne ainsi à comprendre les ambiguïtés de la guerre héroïque, on n'en saurait pas douter. Quand les combats se font plus durs, l'affrontement chevaleresque, avec ses règles, son code, ses interdits, se transforme en lutte sauvage où la bestialité tapie au cœur de la violence, fait surface dans chacun des deux camps.» Vernant, *op. cit.*, p.68.

<sup>156</sup> Agamben, *op. cit.*, p. 23.

## CAPÍTULO IV

### PÓ E MEMÓRIA

#### IV. 1. MEMORABILIA

«Qualquer Nobre trabalha que em memória /  
Vença ou iguale os grandes já passados.»

LUÍS DE CAMÕES, *Os Lusíadas*, Canto V, 92.

Falemos, agora, do pó, como metáfora do tempo. Formadas a partir de matéria pulverulenta e flutuante, as imagens do pó tendem a negar, nos poemas que nos propomos analisar, qualquer inscrição memorial, para construir, ao contrário, e de maneira diversa, sucessivas metáforas do esquecimento. Ainda dentro dos limites da poesia épica, a epopeia surge aos olhos de «qualquer Nobre» como o instrumento privilegiado na construção do mito poético que tornará o seu nome memorável.<sup>157</sup> Deste ponto de vista, a única garantia contra a aniquilação é conseguir tornar o seu nome, poesia. É, portanto, contra o pó, derradeira imagem da ruína<sup>158</sup>, que o nobre trabalha. No jogo da lembrança e do olvido, da conservação e da ruína, que se joga desde Homero, só a poesia poderá acrescentar intemporalidade à finitude humana.

Inseparável da constituição de uma consciência da fragilidade humana, o pó – na sua dupla condição de elemento material e simbólico – passa a encarnar significado humano a partir do momento em que o corpo tomba no chão. Já na *Ilíada*, Homero enunciara essa consciência de fragilidade térrea do homem, quando conclui, pela voz do Crónida, que «na verdade nada há de mais miserável que o homem / de todos os

---

<sup>157</sup> «[...] le héros a besoin que son nom et ses exploits soient connus par les hommes à venir, qu'ils subsistent dans leur mémoire. La première condition est qu'ils soient célébrés en un chant que ne périra pas ; [...] C'est seulement la poésie épique, par son statut et sa fonction, qui peut conférer au désir de gloire impérissable dont le héros est habité cette assise institutionnelle et cette légitimation sociale sans lesquelles il ne s'agirait plus que d'une fantaisie subjective.» Vernant, *op. cit.*, pp. 54, 69.

<sup>158</sup> «[...] le temps, qui désagrège tout, ronge les espaces les plus dures ; il nous en livre les décombres.», Dagognet, *op. cit.*, p.119. Se o tempo reduz tudo a escombros, a epopeia será, para o homem que deseje a fama, o último lugar de resistência à ruína.

seres que vivem e rastejam em cima da terra».<sup>159</sup> Desta condição terrosa do homem, imagem primordial e última da fragilidade humana perante os deuses e a natureza, também dará conta Camões, na meditação moral que encerra o Canto I, de *Os Lusíadas*, ao perguntar, pela sua própria voz,

Onde pode acolher-se um fraco humano,  
Onde terá segura a curta vida,  
Que não se arme e se indigne o Céu sereno  
Contra um bicho da terra tão pequeno? <sup>160</sup>

Semelhantes na representação terrena do homem, Homero e Camões não deixarão de lembrar, em momentos decisivos das suas epopeias, a ameaça permanente do pó – figura última da morte – sobre a memória e, sobretudo, sobre o renome (o prefixo não deixando de evocar o desejo de reverberação imemorial do nome). Desejoso de se tornar poesia, o nobre não poderá deixar de se esforçar para ultrapassar os seus limites, sendo o esforço a dar à gesta a medida da sua grandeza épica.

Ao contrário, no poema «Inscrição», já comentado anteriormente, Camilo Pessanha dar-nos-á a imagem antípoda dessa ânsia de memória que habita a poesia épica, em luta imemorial contra o esquecimento. Ao contrário do poeta épico, que é habitado pela memória dos nomes, Camilo Pessanha é habitado por um sentimento decadente de ruína – «A minha alma é lânguida e inerme». Frequentado por tal estado de alma, o poeta procurará aniquilar, pela soterração de si – a imagem mais térrea da condição humana – a memória das contradições que o habitam. E nesse movimento de soterramento, de sentido contrário ao canto que eleva o nome, o poeta procura aniquilar a memória do «eu».<sup>161</sup>

E neste sentido, Camilo Pessanha não deixará de inscrever, nesse desejo de pó, a antítese da duração. Esta imagem de soterração que é, afinal, figura inequívoca da ruína do «eu», tenderá a compor, desde o início da *Clepsidra*, uma poética do esquecimento em Pessanha, cuja voz subterrânea ainda hoje se continua a ouvir no silêncio da cripta.

---

<sup>159</sup> *Ilíada*, XVII, vv. 446-447.

<sup>160</sup> *Os Lusíadas*, I, est. 106.

<sup>161</sup> Barbara Spaggiari refere, a partir da análise dos versos 5 a 13, do poema «Depois das Bodas de Oiro», que «a memória, para Pessanha, não é nunca conforto, mas um coágulo de nostalgia e de dor.», Spaggiari, Barbara, *O Simbolismo na obra de Camilo Pessanha*, Col. Biblioteca Breve, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação e das Universidades, 1982, p.44.

Regressados à epopeia, verificamos que a *memorabilia* – enquanto texto que regista acontecimentos ou nomes memoráveis – não é sem a grandeza da gesta. O que se canta na epopeia são os heróis e as proezas que lhe outorgaram tal estatuto. Como recorda Eduardo Iáñez, “na Antiguidade escreve-se o que é digno de memória, o que provoca respeito”.<sup>162</sup> Escreve-se, portanto, o heroísmo, revelado na superação de si diante do medo, da dor ou do sofrimento. Só assim a proeza indizível e o feito incomparável acederão ao canto épico, ao poema capaz de manter viva, na lembrança dos homens que hão-de vir, a memória daqueles que morreram gloriosamente.

A *memorabilia* de Heitor é, deste ponto de vista, notável. Ao aperceber-se do seu destino perante Aquiles, Heitor exclama: «Que eu não morra é de forma passiva e inglória, mas por ter feito / algo de grandioso, para que os vindouros de mim oiçam falar!». <sup>163</sup> Vendo-se abandonado pelos deuses, nada mais importa do que enfrentar o Pelida de forma honrosa. Heitor sabe que só a «bela morte» lhe dará acesso à *memorabilia*.<sup>164</sup> Conhecedor do funesto desfecho, Heitor já só combate para escapar ao horror do esquecimento, o reverso da glória imortal celebrada no canto dos poetas.<sup>165</sup>

Tal como Heitor, o homem que deseja a fama sabe que só o canto inspirado pela deusa *Memória*<sup>166</sup> é capaz de resgatar o seu nome ao olvido. E que só a morte gloriosa, transformada em poesia, dará acesso ao canto intemporal. É pois na construção do mito poético que se joga a ilusão da imortalidade. Camões irá fazer o mesmo em *Os Lusíadas*, ao cantar «o peito ilustre Lusitano».<sup>167</sup>

---

<sup>162</sup> Iáñez, *op. cit.*, p. 32.

<sup>163</sup> *Ilíada*, XXII, vv. 304-305.

<sup>164</sup> «Mais la prompte mort, quand elle est assumée, possède sa contrepartie : la gloire immortelle, celle que chante la geste héroïque.», Vernant, *op. cit.*, p. 49.

<sup>165</sup> «Exister “individuellement” pour le Grec, c’est se faire et demeurer «mémorable» : on échappe à l’anonymat, à l’oubli, à l’effacement – à la mort donc – par la mort même, une mort qui, en vous ouvrant l’accès au chant glorificateur, vous rend plus présent à la communauté, dans votre condition de héros défunt, que les vivants ne le sont à eux-mêmes. Ce maintien continu de la présence au sein du groupe, c’est l’épopée [...] qui en assure principalement la charge. [...] Dans une culture comme celle de la Grèce archaïque où chacun existe en fonction d’autrui, par le regard et à travers les yeux d’autrui, la vraie, la seule mort est l’oubli, le silence, l’obscur indigité. [...] Au miroir du chant qui reflète sa gloire [...] il échappe à l’anonymat de la mort.», Vernant, *op. cit.*, pp. 83, 93, 95.

<sup>166</sup> [...] les aèdes [...] sont inspirés par une divinité que les Grecs appellent *Mnémosunè*, Mémoire. [...] Cette mémoire, c’est le chant des poètes, la tradition de *l’Iliade* et de *l’Odyssée* [...], Vernant, Jean-Pierre, *La mort héroïque chez les Grecs*, Nantes, Éditions Pleins Feux, 2001, pp. 18-19.

<sup>167</sup> I, v. 3.



Num outro momento da *Ilíada*, Homero desvendará, de maneira notável, pela voz de Polidamante, a ligação primordial entre a gesta e o canto que a celebra.<sup>168</sup> Conhecedor da origem divina da poesia, Polidamante faz-nos saber que o dom de construção da memória épica – isto é, da transformação da façanha em matéria poética – é exclusivo dos poetas. Acerca da estreita relação entre a gesta e do canto, diz Polidamante «que a um homem dá o deus as façanhas guerreiras, / a outro a dança e a outro ainda a lira e o canto».<sup>169</sup> Sem poetas que os celebrem, os heróis serão apenas rasto de pó, isto é, matéria de esquecimento.

Convém, por isso, fazer o elogio dos poetas. É por este motivo que Alexandre, conhecedor dos processos de construção do mito, prefere Homero, o poeta, a Aquiles, o herói,<sup>170</sup> pois o canto das «memórias gloriosas» é, de acordo com o imaginário épico, a única voz capaz de fazer sobreviver o nome ao esquecimento mortal. Os que «por obras *valerosas* / Se vão da lei da Morte libertando»<sup>171</sup> são aqueles que inscreverão o seu nome na *memorabilia* intemporal, sobrepujando, assim, a lei do pó, que tudo oblitera.

Devorado por este «amor da imortalidade»,<sup>172</sup> o nobre deve exercitar-se na guerra, tida como fonte de glória, e superar-se a si mesmo, por meio de feitos aguerridos e belicosos. Só deste modo, o herói se tornará *ilustre*, suscitando nos homens que hão-de vir, as memórias e as lembranças dos seus feitos. Recordemos o Magriço, personagem da épica camoniana, referida no episódio dos *Doze de Inglaterra*. É por ser ilustre, que o

---

<sup>168</sup> «Dans ce qu'il est convenu d'appeler, pour faire bref, le monde d'Homère, honneur héroïque et poésie épique sont indissociables : il n'est de *kléos* que chanté, et le chant poétique, quand il ne célèbre pas la race des dieux, n'a pas d'autre objet que d'évoquer les [...] hauts faits glorieux accomplis par les hommes d'antan, d'en perpétuer le souvenir en les rendant aux auditeurs plus présents que leur pauvre existence quotidienne. La vie brève, l'exploit, la belle mort ne prennent sens que dans la mesure où, trouvant place dans un chant prêt à les accueillir pour les magnifier, ils confèrent au héros lui-même le privilège d'être *aoídimos*, sujet de chant, digne d'être chanté. C'est à travers la transposition littéraire du chant épique que le personnage du héros acquiert cette stature, cette densité d'existence de cette pérennité qui, seules, peuvent justifier l'extrême rigueur de l'idéal héroïque et les sacrifices qu'il impose. Dans l'exigence d'un honneur au-delà de l'honneur, il y a donc une dimension "littéraire".», Vernant, Jean-Pierre, *L'individu, la mort, l'amour*, Paris, Gallimard, 2011, pp. 53-54.

<sup>169</sup> *Ilíada*, XIII, vv. 730-731.

<sup>170</sup> Lemos em *Os Lusíadas*, V, est. 93: «Não tinha em tanto os feitos gloriosos / De Aquiles, *Alexandro*, na peleja, / Quanto de quem o canta os numerosos / Versos: isso só louva, isso deseja.»

<sup>171</sup> *Os Lusíadas*, I, est. 2.

<sup>172</sup> Ao comentar a *Ilíada*, Rachel Bepaloff não deixará de dizer que «é por meio dela [da «emulação guerreira»] que o gosto pela glória toma conta dos indivíduos e dos povos e se transforma em amor da imortalidade. [...] esta paixão da eternidade [...] só se manifesta plenamente na provação da guerra.» Ainda mais à frente, dirá, numa reflexão sobre as perspectivas pagã e cristã da imortalidade, que também serve à dupla natureza da épica camoniana, que «resta ao pagão a imortalidade da glória, ao cristão a imortalidade da fé.» Bepaloff, *op.cit.*, pp. 13, 45.

cavaleiro português é capaz de atrair a atenção de uma certa dama. Por outro lado, a dama só lhe dedica atenção, porque “ouviu que este era aquele / Que vinha a defender seu nome e fama”.<sup>173</sup>

Na épica camonianiana, que neste ponto continua a ideologia homérica, é ainda o desejo de construir a sua própria *memorabilia* que motiva o nobre à superação de si. É também para mostrar “Que essas navegações que o mundo canta / Não merecem tamanha glória e fama / Como a sua [...]”,<sup>174</sup> que Vasco da Gama trabalha. Camões não deixará, por isso, de exortar os nobres do seu tempo – na sua maioria, ociosos e corruptos – a realizar feitos dignos de memória.<sup>175</sup>

De outro modo, Camões desvenda-nos, de modo notável, que a construção da *memorabilia*, esse desejo de emulação e de superação dos feitos da Antiguidade, não é sem invidia. A inveja do nome será, de acordo com Camões, a causa fundamental que acende no nobre o desejo de superação dos antigos. São «as *envejas* da ilustre e alheia história / [que] Fazem mil vezes feitos sublimados»<sup>176</sup>, escreve Camões, para referir, mais à frente, que eram os triunfos de Milcíades que impediam Temístocles de dormir. Sobre este herói invejoso dos triunfos alheios, dirá, pois, Camões, «que nada tanto o deleitava / Como a voz que seus feitos [de Milcíades] celebrava».<sup>177</sup> Mas se a invidia que corrói Temístocles resulta, em parte, dos feitos realizados por Milcíades, ela deve-se, sobretudo, ao ciúme do nome alheio celebrado pelo canto do poeta.

---

<sup>173</sup> *Os Lusíadas*, VI, est. 63.

<sup>174</sup> *Os Lusíadas*, V, est. 94.

<sup>175</sup> Conhecedor do «escuro» do seu tempo, Camões denuncia, nas meditações sobre o verdadeiro valor da glória, as construções corruptivas da memória. Para Camões, a *inveja do nome* deveria ser motivo de acções nobres, e o canto épico apenas celebrar os que buscam, «co seu forçoso braço, / as honras que ele chame próprias suas», cf. VI, 97. Só por meio de “hórridos perigos” e de “trabalhos graves e temores”, deverão alcançar “os que são de fama amigos / As honras imortais e os graus maiores”, cf. VI, 95. Contudo, lembra Camões, muitos acedem ao poema glorificador “encostados sempre nos antigos / Troncos nobres de seus antecessores”, cf. VI, 95. Corrompidos pelo dinheiro, pela influência ou protagonistas da injustiça, muitos foram os que, nessa cobiça do nome, comprometeram a nobreza dos seus feitos. O final do Canto VI é uma denúncia corajosa das contradições da fama conquistada entre vícios e deleites, afirmando o poeta que a memória deveria ser herança póster a do mérito próprio, feito de perigos e proações, e não da corrupção ou da injustiça. “Destarte o peito um calo honroso cria, / Desprezador das honras e dinheiro / Das honras e dinheiro que a ventura / Forjou, e não *virtude* justa e dura”, escreverá Camões, cf. VI, 98. Ainda no final do Canto VIII, o poeta denuncia, nas suas reflexões acerca da onipotência do ouro, o modo como a memória, simulando a honra, se constrói na vergonha, numa prática contrária ao desprendimento material que deve caracterizar os protagonistas épicos. Presentimos aqui, nas práticas denunciadas que comprem a memória futura, uma outra «falha épica» aberta na idealidade do modelo épico.

<sup>176</sup> *Os Lusíadas*, V, est. 92.

<sup>177</sup> *Os Lusíadas*, V, est. 93.

A poesia é, pois, celebrada, contra a finitude, representada no imaginário literário ocidental, fundado pela *Ilíada*, pela degradação do pó. Estado último de decomposição do corpo, o pó tende também a ser imagem última da aniquilação da memória. Num contexto histórico-literário que exalta a glória da humilhação do outro, a queda do nome acompanhará inexoravelmente a queda do corpo. Apenas a morte honrosa e o rapto do corpo das mãos do adversário poderá fazer escapar o nome ao olvido. Em tal contexto simbólico, apenas a *memorabilia* poderá responder à questão existencial do exemplo perdurável, contra o horror do esquecimento, a angústia fundamental do homem épico.

Na luta contra a finitude, travada por todo o nobre, a poesia tenderá pois a ser a melhor garantia de intemporalidade contra a erosão do tempo. É assim que Homero e, mais tarde, Camões, elegem a *memorabilia* - aqui entendido como a voz que regista o nome e as proezas que lhe são atribuídas – como narrativa capaz de transformar o nome em tempo e de garantir, por esse meio, a perpetuação de si. O desejo de se tornar poesia, característica fundamental do homem épico, é, pois, representação superficial de outro desejo, mais profundo, o de se perpetuar no tempo. Assim, do ponto de vista épico, a sobrevivência da memória não é mais do que o resultado de uma inscrição memorável do nome no tempo. Do lado oposto, as imagens do pó não deixarão de se opor a todo o registo memorável, a construir a negação simbólica de qualquer poética da rememoração. Enquanto metáfora da finitude, o pó apenas poderá inscrever na poesia épica uma poética do olvido.

#### IV. 1. REPRESENTAÇÕES DO OLVIDO

«Onde de heróis a força? Heitor caiu e o irado Aquiles,  
E Ajax, que foi da Acaia o escudo, é também morto...  
Onde os corpos mais belos? Também Ástur, formosíssimo,  
Tombou, Hipólito é sepulto, já não vive Adónis...  
Onde os cantos primeiros? Por mais doces que cantassem,  
Orfeu e sua cítara desacordados jazem...  
E os que escreveram poemas? Um Vergílio, Ovídio, Homero,  
Não esconde a sombra do sepulcro os ossos seus desfeitos?...»

VENÂNCIO FORTUNATO, *A Jovino, Patrício e Governador da Provença*

A força, os corpos, os cantos, os poetas, tudo desfeito em pó. A poética do esquecimento, da qual o excerto em epígrafe é um notável exemplo, representa a imagem inversa da *memorabilia*, promessa de eternidade do nome. Apresentado, no capítulo anterior, como «matéria de humilhação» do corpo, o pó é visto, neste capítulo, como imagem do esquecimento. É nesta perspectiva, que diremos com Jean-Luc Hennig, que «la poussière ne répond pas à un principe de transparence, mais à un principe d'oubli, d'abandon, de laisser-aller du temps.» Deste modo, «la poussière, c'est de la vie qui s'oublie.»<sup>178</sup>

Camões, Camilo Pessanha e Fiamma Hasse Pais Brandão, cada um a seu modo, não deixarão de tratar, nas imagens de esquecimento e abandono que perpassam alguns dos seus textos, o problema das relações entre o pó e a memória. Em *Os Lusíadas*, as figurações do esquecimento surgem ligadas ao ultraje do corpo. Já no registo poético do *Canto da Poeira*, Fiamma Hasse Pais Brandão dá-nos do pó, as imagens de abandono; finalmente, Camilo Pessanha elege o olvido como imagem da ruína do «eu», no soneto que começa por «Desce por fim sobre o meu coração», a analisar mais à frente.

No caso épico, a produção das imagens de esquecimento está ligada ao desejo de certas personagens em fazer esquecer a memória do outro. Este desejo de aniquilação da memória do outro é bem visível no ultraje do cadáver de Heitor, por Aquiles –

---

<sup>178</sup> Hennig, *op. cit.*, p. 171.

modelo primordial da queda do nome, que se traduz no exílio da memória que se segue à queda do corpo. Por extensão, verificamos a mesma intenção de aniquilação da memória no agir daqueles que desonraram dos cadáveres de D. Martinho, em Lisboa e da Abadessa, em Évora. A acção vindicativa terá, assim, a sua maior eficácia simbólica produz o apagamento do outro da memória social, presente e futura.

É, pois, no pó que se procura abater, simultaneamente, o corpo e o nome, produzindo, no mesmo movimento, a morte física e simbólica do sujeito. Na poesia épica, o espectáculo do pó consoma as duas mortes do corpo. De uma maneira ou de outra, o que se pretende é tentar vedar o acesso do nome à narrativa. Na *Ilíada*, tal como em *Os Lusíadas*, é pelo horror da desonra no pó que se pretende interditar o acesso do nome ao canto que celebra a memória.<sup>179</sup>

O ultraje do cadáver transporta, pois, consigo, um desejo de vingança simbólica que se pretende eficaz: apagar da lembrança dos vivos o rasto do morto.<sup>180</sup> Destruída a possibilidade mítica, o nome tende a desaparecer no tempo, o que é a segunda morte, força aniquiladora da memória vivente. A humilhação do corpo será, pois, o primeiro passo para impedir a construção do mito poético que faz perdurar a fama.<sup>181</sup> Duplamente humilhados no pó, privados de funerais, os corpos defuntos de Heitor, de D. Marinho e da Abadessa já são apenas o horror que se deseja esquecer.

---

<sup>179</sup> «Le cadavre abandonné à la décomposition, c'est le retournement complet de la belle mort, son inverse. [...] D'un côté, la gloire impérissable qui élève le héros au-dessus du sort commun en faisant survivre dans la mémoire des hommes son nom et sa figure singulière. De l'autre, une infamie plus terrible que l'oubli et le silence réservés aux morts ordinaires [...] que, par opposition aux «héros glorieux», on appelle les «sans-nom» [...]. Le cadavre outragé n'a part ni au silence qui entoure le mort habituel ni au chant louangeur du mort héroïque ; ni vivant, puisqu'on l'a tué, ni mort, puisque privé de funérailles, déchet perdu dans les marges de l'être, il représente ce qu'on ne peut pas célébrer ni davantage oublier : l'horreur de l'indicible, l'infamie absolue : celle qui vous exclut tout ensemble des vivants, des morts, de soi-même.» Vernant, *op. cit.*, 75-76. É para evitar que tal aconteça, que alguns anónimos, cheios de piedade cristã, correrão risco de vida para dar sepultura ao resto dos corpos do bispo e da abadessa.

<sup>180</sup> «Dans la stratégie à l'égard de la mort, il y a, entre les rites funéraires et la poésie épique, parallélisme ou continuité. L'épopée va seulement plus loin. À une petite minorité d'élus (par opposition aux «sans-nom» que sont les morts du commun) elle assure para la louange glorifiant la permanence du nom, du renom, des exploits accomplis.», *Id.*, p.97.

<sup>181</sup> Sobre o ultraje do corpo como prática de construção do esquecimento, diz Jean-Pierre Vernant: «[...] il faut se demander si le lien entre l'idéal héroïque et la mutilation des corps n'est pas plus étroit, si la belle mort du héros, lui ouvrant la voie à une gloire impérissable, n'appelle pas comme sa nécessaire contrepartie, son sinistre revers, l'enlaidissement, l'avilissement du corps de l'adversaire défunt, pour lui fermer l'accès à la mémoire des hommes à venir.», *Id.*, p. 68.

Na poesia épica, a humilhação do corpo é, simultaneamente, a ruína do nome que se perde no tempo, para nunca mais ser lembrado. Do ponto de vista épico, o olvido do nome é o equivalente temporal da desonra, da ruína, da desgraça do corpo. Mistura contraditória de heroísmo e de sangue, o furor sobre o cadáver desvenda-nos, nas epopeias de que falamos, a violência primordial sobre o nome que desarraiga para sempre da memória social a lembrança de qualquer.

Inscrita no avesso da epopeia – destinada a celebrar a glória dos heróis e das proezas que lhes estão associadas – a poética do esquecimento (que revela o avesso do arquétipo) não deixará de desvendar os processos de aniquilação da memória dos derribados. Arrastados no pó, sucessivamente golpeados, despedaçados, pasto de cães e de aves, privados de sepultura, entregues à decomposição, cada uma das imagens do ultraje do cadáver surge como vestígios de uma escrita de pó que só pode escrever no tempo uma poética do esquecimento.<sup>182</sup>

A poética do esquecimento surge, de outro modo, em Fiama Hasse Pais Brandão. Ao contrário do imaginário épico, no *Canto da Poeira*, um dos poemas que nos tem vindo a ocupar, as relações entre o pó e o tempo não surgem ligadas ao corpo, mas à casa e à infância. Em Fiama, as imagens do esquecimento são, sobretudo, imagens da passagem do tempo. São imagens de abandono<sup>183</sup> da casa em ruínas, ou de objectos de um tempo afastado que se tornou irreversível. Com podemos ler nos versos do *Canto da Poeira*, a ênfase não é dada à queda do nome, nem tão pouco do corpo, tal como acontece na epopeia, mas à queda do tempo sobre os espaços e as coisas, representada pelas imagens de acumulação do pó: «A poeira embranquecia de anos / antigas casas de antepassados, / cobria a roupa vã dos mortos / e os meus cubos de pau da infância.»

Em sucessivas vagas, o pó vai ocupando o interior das casas antigas, cobrindo a roupa dos mortos, ocultando os brinquedos da infância. As imagens do pó surgem, pois, no *Canto da Poeira*, como imagens de desamparo do tempo. Neste sentido, cada verso tenderá ele próprio a ser um extracto de tempo que vai cobrindo, em camadas sucessivas, os lugares, os corpos, os objectos que desvanecem.

---

<sup>182</sup> Cf. Vernant, *op. cit.*, pp. 72-75.

<sup>183</sup> «La poussière parle de l'usure, du vieillissement des choses.», Hennig, *op. cit.*, p.172.

De outro modo, é a relação estabelecida pela poeta entre o pó e a infância. Ao sugerir o abandono e a morte – do corpo, do nome, dos espaços, das memórias – o imaginário ocidental tende a não retirar da poeira nenhuma imagem da infância. Se é verdade que os objectos infantis, pela morte ou pelo abandono dos seus proprietários, ficam sujeitos à ruína e ao desaparecimento, a infância, enquanto tempo primordial da vida, é sempre vista como um tempo incorruptível. Esta visão da infância como um tempo isento de degradação, ao contrário do tempo final que se deteriora no pó, aparece, por exemplo, no conto a *Bela Adormecida*, de Perrault. Neste conto, apesar da passagem do tempo, a personagem principal mantêm-se continuamente jovem.<sup>184</sup>

Ao ler os versos de Fiama, não podemos deixar de nos lembrar das palavras de François Dagognet, quando refere que «le temps, qui désagrège tout, ronge les espaces les plus dures; il nous en livre les décombres.»<sup>185</sup> Não há, portanto, nada, que o tempo não reduza a pó. E, no *Canto da Poeira*, são as casas antigas e os objectos de infância cobertos de pó, que se aproximam do estado de desagregação que anuncia a ruína. Imagens do esquecimento que são, tal como o pó que as sugere, imagens acumuladas de tempo aparentemente insignificante.

Cada camada de poeira representará, pois, um estrato temporal.<sup>186</sup> «Car le temps de la poussière - diz Jean-Luc Hennig - est un temps stratifié, un temps qui s'accumule, un temps qui enveloppe le temps, qui se nourrit de temps.»<sup>187</sup> São, portanto, as imagens de abandono e de deterioração, representadas pela acumulação do pó sobre as coisas, do pó como figura daquilo que se deteriora até à ruína, que constroem a poética do esquecimento no *Canto da Poeira*.<sup>188</sup>

---

<sup>184</sup> Sobre a *Bela Adormecida* como imagem da infância não corrompida pelo tempo diz-nos Jean-Luc Hennig: «Voyez la Belle au bois dormant : elle n'est pourtant ni mitée, ni couverte d'une épaisse couche de poussière, et Perrault n'a pas songé non plus (remarque malicieusement Bataille, en 1929, dans la revue *Documents*) aux sinistres toiles d'araignées qu'au premier mouvement ses cheveux roux auraient déchirées. Non, elle est intacte, comme vierge du temps passé. Dans un *passé intérieur*. Ce temps entre parenthèses, ce temps hors temps, ce temps sans poussière, c'est le temps de l'enfance. Où la mort n'a pas prise.» Hennig, *op. cit.*, pp.181-182.

<sup>185</sup> Dagognet, *op. cit.*, p. 119.

<sup>186</sup> Na Arte, a fotografia de Man Ray, «*Eleve de Poussière*» («*Dust Memories*»), de 1920, é um dos exemplo notável de uma imagem de acumulação do pó. A fotografia mostra a imagem da acumulação de pó, durante dois meses, sobre «*Le Grand Verre*», de Marcel Duchamp.

<sup>187</sup> Hennig, *op. cit.*, p. 172.

<sup>188</sup> «La poussière parle d'oubli, d'abandon, d'insouciance.» Hennig, *op. cit.*, p.179.

Disseminado no interior dos espaços e sobre as coisas, o pó é visto por Fiana como «un article du temps»,<sup>189</sup> um fantasma ínfimo que ameaça permanentemente a memória e a existência. Assim, tal como refere Jean-Luc Hennig, «la poussière apparemment ne résulte de rien. Elle nous paraît une apparition sans cause, une cendre sans objet.»<sup>190</sup>

Longe das imagens de aniquilação da memória do outro, mas igualmente longe das imagens de aniquilação da memória de si, que constroem a poética do esquecimento em Camilo Pessanha, as imagens de abandono, representadas no *Canto da Poeira*, traduzem uma desagregação mnésica, que não deixará de dar à poética do esquecimento, em Fiana, um tom *patine*.<sup>191</sup>

Tal como as temos vindo a considerar, as construções poéticas da memória atravessam os campos opostos da *memorabilia* e do esquecimento. Mas enquanto a primeira é uma construção que pretende deliberadamente acrescentar tempo à morte, através da celebração da glória do nome, já a poética do esquecimento é uma poesia do desvanecimento, da dissipação do corpo, do nome e das coisas. Na construção poética da memória, há, portanto, um tempo poético que se deseja acrescentar ao tempo e um tempo poético que deixa escoar dentro de si o tempo.

Assim, enquanto a *memorabilia* procura denodadamente a duração da voz, a poética do esquecimento, por sua vez, subtrai a voz ao tempo, não a tornando muda, mas dizendo fragilmente a ruína que se aproxima. E a ruína da memória é, nas palavras de Camilo Pessanha, o olvido, que não é, neste poeta, o simples esquecer, mas antes, como veremos mais à frente, a impossibilidade da lembrança de si na morte. Na construção poética da memória existem, portanto, duas vozes: uma que deseja ser cantada e a outra que se escoia, cantando.

Na poesia portuguesa, um dos poetas mais importantes da voz que escoia é Camilo Pessanha. *Clepsidra*, o relógio de água usado na Antiguidade, que media o

---

<sup>189</sup> *Id.*, p. 171.

<sup>190</sup> *Ibid.*

<sup>191</sup> «Les poutres du grenier qui se fendillent, les valises laissées à l'abandon, ce qui s'écaille, prend une couleur ivoire, une couleur de fumée, la *patine* de la pierre ou du bois. Le mot est emprunté à l'italien *patina*, attesté depuis 1681 au sens de "teinte que le temps donne aux tableaux".» Hennig, Jean-Luc, *op. cit.*, p. 172. No *Canto da Poeira*, a *patine* revelaria o *tom* do tempo que envelhece as coisas.



tempo pela quantidade de água que se escoava de um vaso, e título do seu único livro, é bem o símbolo dessa voz que se escoia até à ruína de si, sem ilusões de perenidade. Longe das imagens de furor e da nostalgia do tempo abandonado ao pó, em Pessanha, tempo e memória escoam-se lentamente pela clepsidra, até à definitiva ruína de si.

Atentemos, por exemplo, na primeira estrofe do soneto que começa por «Desce por fim sobre o meu coração».<sup>192</sup> Neste soneto, Camilo Pessanha não deixará de construir, a partir da imagem do olvido, a poética do esquecimento que se abisma na aniquilação da memória de si: «Desce por fim sobre o meu coração / O olvido. Irrevocável. Absoluto. / Envolva-o grave como um véu de luto. / Podes, corpo, ir dormir no teu caixão.»

A noção de olvido, em Pessanha, estabelece, contudo, uma diferença fundamental relativamente às poéticas do esquecimento de Camões e de Fiamma. Ao contrário dos poetas anteriores, em Pessanha, o olvido não é um simples esquecimento das coisas passadas, que remete para uma ideia de aniquilação da memória de um qualquer adversário, ou para uma nostalgia dos espaços e dos objectos, mas antes a antevisão poética da aniquilação de si, na morte.

O que Camilo Pessanha nos diz nesta primeira estrofe é que na morte não há memória dos outros, nem tão pouco de si. É esta a raiz do desencantamento da sua poesia. Deste modo, o olvido - enquanto imagem última da ruína do «eu» -, não pode deixar de ser senão «irrevocável» e «absoluto». Sobre a sepultura, somente a lápide<sup>193</sup> dará daquele que morreu, uma ténue memória defunta.

Neste soneto, não há nenhum conforto memorialístico ou nostálgico, porque também o sujeito já não tem memória de si. Já não existem passado, presente, ou futuro. O olvido da morte aniquila tudo, até o tempo. E é nesta condição de finitude que têm fim as saudades e as ilusões. Nesta condição de sujeito olvidado de si, o tempo já deixou de escorrer na clepsidra vazia.

Mas a aniquilação de si, na morte, não é, neste soneto de Camilo Pessanha, necessariamente trágica. Pelo contrário, na segunda estrofe, o poeta também apre-

---

<sup>192</sup> Pessanha, *op. cit.*, p. 23.

<sup>193</sup> Em Pessanha, a lápide é sempre horizontal, é o lugar por onde rojam as cobras, onde o próprio nome, gravado na pedra, acabará por se deteriorar com o tempo, acentuando a condição térrea da morte.

senta o olvido como libertação de si. Desta perspectiva, a morte enquanto ruína de si, libertaria o «eu» do desejo e a saudade.

Deste ponto de vista, o olvido não deixará de representar o definitivo repouso de si,<sup>194</sup> o final de toda a ânsia metafísica: «A fronte já sem rugas, distendidas / As feições, na imortal serenidade, / Dorme enfim sem desejo e sem saudade / Das coisas não logradas ou perdidas», escreverá o poeta.

Não necessariamente desejada, a morte é esperada como libertação,<sup>195</sup> condensando o poeta, nas imagens do olvido «irrevocável» a pulsão de morte<sup>196</sup> transversal à sua poética. A este propósito, dirá Barbara Spaggiari, que «a última essência das coisas [a morte], para Pessanha, identifica-se, por conseguinte, com a anulação do ser.»<sup>197</sup> No entanto, talvez forma de amarga ironia, não deixará de ser esta consciência lúcida da morte como fim absoluto a traduzir, em Pessanha, a sua maior consciência de si.

---

<sup>194</sup> Ele próprio imagem inquieta do «homem em crise do final de Oitocentos, consciente da sua fragilidade e fraqueza, incapaz de aceitar a realidade e de conquistar um equilíbrio interior», Camilo Pessanha, «desiludido e frustrado, descobre na morte e no aniquilamento a única possibilidade de libertação.» Spaggiari, *op. cit.*, pp.7-8.

<sup>195</sup> *Id.*, p. 37.

<sup>196</sup> Resumindo alguns aspectos da poética de Pessanha, Spaggiari considera que uma das suas proposições fundamentais seria «a ideia da morte e do nada.» *Id.*, p.42.

<sup>197</sup> *Id.*, p. 41.

## IV. 2. MEMÓRIA-AMÁLGAMA

Detenhamo-nos, agora, mais demoradamente, no soneto de Camilo Pessanha, que começa com o verso: «Singra o navio. Sob a água clara».<sup>198</sup>

Singra o navio. Sob a água clara  
Vê-se o fundo do mar, de areia fina...  
– Impecável figura peregrina,  
A distância sem fim que nos separa!

Singra, pois, o navio pela geografia que sobra de um império decadente. Encostado à amurada, o poeta observa o mar. «Sob a água clara», vê o fundo de «areia fina...», as reticências denunciando a possibilidade da areia acolher em si outras coisas. Logo na primeira estrofe, o olhar de Camilo Pessanha procura as profundezas. Ali, a preposição «sob» e o sintagma «o fundo do mar» não deixarão de conduzir o olhar<sup>199</sup> em direcção ao abismo.

Seixinhos da mais alva porcelana,  
Conchinhas tenuemente cor-de-rosa,  
Na fria transparência luminosa  
Repousam, fundos, sob a água plana.

Nesta segunda estrofe do poema, é a sequência lexical do último verso – «repousam» / «fundos» / «sob» –, a fixar, definitivamente, o olhar do poeta sobre os sedimentos que povoam o fundo do mar. Contudo, o é ainda a imagem de um idílio naturalista, iludido pela máscara transparente, que se vê: a brancura dos «seixinhos», o tom rosa das «conchinhas» tornado mais delicado pela anteposição do advérbio «tenuemente», os diminutivos enternecendo o que se vê, compõem uma visão do fundo sem violência. Mas já o idílio é perturbado na segunda metade da estrofe, pela «fria transparência» e pela «água plana», sintagmas que não deixarão de evocar a imagem da superfície do mar como imensa pedra tumular.<sup>200</sup>

---

<sup>198</sup> Pessanha, *op. cit.*, p. 38.

<sup>199</sup> Sobre a importância do «olhar» na poética de Camilo Pessanha diz-nos Barbara Spaggiari: «À vista, ao olhar, numa palavra, aos olhos, se confia a presença física de Pessanha no interior do seu mundo poético.» Spaggiari, *op. cit.*, p.113.

<sup>200</sup> Em Camilo Pessanha «a água é parte integrante da paisagem, quer ela seja evocada na memória, ou despertada por um som, uma sensação momentânea: [...] a água clara e plana do mar, que como uma lápide tumular – luminosa, porém, e transparente – cobre os *seixinhos*, as *conchinhas*, as *pedrinhas*, os

E a vista sonda, reconstrui, compara.  
Tantos naufrágios, perdições, destroços!  
– Ó fúlgida visão, linda mentira!

Se as duas primeiras estrofes traduzem o olhar comum, que não vê mais do que a aparência do fundo, este terceto rasga no soneto a fissura poética que torna possível o desvendamento. Não fora o trabalho do olhar do poeta e a claridade que tudo parece desvendar, nada nos revelaria do fundo.

Em Pessanha, como já vimos, é o olhar que desvenda. Mas é um olhar avesso ao olhar comum, que se afunda para encontrar o escuro da claridade. «E a vista sonda», diz o poeta. Há, portanto, uma intenção no olhar, uma procura de outra coisa, que não é mais do que o processo de desvendamento poético da realidade, e que a sequência verbal do primeiro verso – «sonda» / «reconstrui» / «compara» – traduz de forma notável.

Camilo Pessanha ampliará a visão camoniana do naufrágio. Como se sabe, a épica camoniana não é sem naufrágios. Contudo, o olhar de Camões não mergulhará até ao fundo dos oceanos (em Pessanha, o olhar poético também mergulhará até ao fundo de si para ver as suas próprias ruínas) para dele colher as imagens da ruína do corpo. Ao contrário de Camões, Pessanha exclamará a «fúlgida visão», que realça o breve brilho do império português, e a «linda mentira», que teima em exaltar a glória já decadente, e a iludir o seu naufrágio. Ao procurar o escuro de si e do seu tempo para além da claridade do mar, desvendando a ilusão da glória, Pessanha foi um poeta contemporâneo.

Para além da «transparência luminosa», o olhar do poeta procura os elementos mínimos do cenário abissal, para lhe reconstruir a memória. Como é característica do poeta contemporâneo, a vista de Pessanha apura-se, dominado pelo desejo de perscrutar a memória do fundo, de procurar o naufrágio, o fundo de uma memória sem fama nem glória, feita de «perdições» e «destroços», onde os corpos e os nomes se afundam.

---

*pedacinhos de ossos*, isto é, os restos dos muitos naufrágios sedimentados no fundo de *areia fina* [...], Spaggiari, *op. cit.*, p.106.

A sequência nominal – «naufrágios» / «perdições» / «destróços» – que anuncia a ruína do corpo é também aquela que anuncia uma memória em desapareção, pelo apodrecimento e pela erosão do tempo. O desvendamento do escuro da claridade vai construindo a perda da ilusão. Causa de perdição, no fim do naufrágio, resta os destróços de si e do império que se vai afundando.

Ao dizer isto, o poeta diz-nos, de outro modo, ser a excessiva clareza a impedir a visão nítida das coisas. Para ser mais claro, o real não pode deixar de incluir o seu escuro. A superfície não é, pois, sem abismo, nem o idílio sem o horror. E, no soneto de Pessanha a que nos referimos, o escuro é composto de restos, de despojos mínimos de corpos irreconhecíveis.

Róseas unhinhas que a maré partira...  
Dentinhos que o vaivém desengastara...  
Conchas, pedrinhas, pedacinhos de ossos...

No fundo, não há brilho luzente. Sob a pedra tumular transparente, as luzes do século apagaram-se. E só o poeta consegue ver o seu escuro. Dos corpos naufragados temos apenas o resto ínfimo, sucessivamente desgastado, partido, arruinado pelo apodrecimento e pelo tempo. Participante da mesma natureza granular e minimal ínfima e pulverulenta que o pó, tal como o pó dava a ver sobre si a pegada e os rastros do corpo ultrajado, a areia surge misturada com os despojos mínimos de um corpo sem forma e sem identidade, para compor a imagem de uma memória-amálgama, feita de pedaços de corpos misturados, antítese do monumento comemorativo, negação do nome e da fama, uma memória fragmentada ao ínfimo, e por isso incapaz de reconstituir a figura e o nome, perdidos para sempre na mais profunda camada sedimentar do esquecimento.

A impossibilidade de lembrar é também a impossibilidade de dizer. Por isso, Pessanha não pode fazer, contudo, uma memória do naufrágio. Essa tarefa foi cumprida pela *História Trágico-Marítima*, que ainda é uma narrativa trágico-heróica, onde se faz a exaltação da memória. Ao contrário, neste soneto, Pessanha traça uma cartografia profunda do naufrágio da memória, na sua impossibilidade de lembrar seja o que for: nem o nome, nem a figura.

Dos restos, não é possível reconstituir nem a figura do corpo, nem a lembrança do ser. Neste contexto, a sequência de diminutivos – «unhinhas», «dentinhas», «pedacinhos» – não deixará de contrastar como os verbos «partira» e «desengastara» que não evocam, como na segunda estrofe, qualquer imaginário idílico, antes traduzem uma imagem de desgaste contínuo do corpo, até à fragmentação última, motivada pelo movimento perpétuo das marés.

Memória dos corpos que já não são, o soneto de Pessanha fala-nos, simultaneamente, de restos da memória e de memórias do resto. Imagens intersectadas de fragmentos arruinados do corpo, do império e de si, que constituem, no seu conjunto, um itinerário poético entre os restos das diversas geografias sobrantes. Naufrágio do império, que é também naufrágio de si. Mas se esta cartografia do resto, representada em profundidade, nos desvenda, entre o fundo pulverulento, a memória-amálgama de tantos naufrágios, ela também não deixará de evocar, neste poema de Pessanha, a imagem do naufrágio do ser que se arruína, visão desencantada dos despojos do tempo.

## CAPÍTULO V

### ESCREVER O PÓ

#### V. 2. A TEOLOGIA DO PÓ

«No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus.»

EVANGELHO SEGUNDO S. JOÃO, 1,1.

Longe do atomismo homérico e das representações da humilhação e do esquecimento, o pó surge, no poema *Infinito Pó*, de Fíama Hasse Pais Brandão, que passaremos a analisar, como imagem de uma ausência metafísica que tende a dizer, modernamente, uma outra dimensão poética do pó, para além da sua teologia.

Encontra-se a poeta, no início do poema, «no mosteiro no fim do de/clive», o efeito gráfico da última palavra do primeiro verso acentuando o recesso desse lugar retirado do mundo, desterrado de dissemelhanças. Por outro lado, é no «Domingo dia das apoteoses», que o mistério – enquanto verdade revelada e, como tal, inacessível à razão –, desperta as mais agudas sensações extáticas (a quebra do verso na sibilante agudizando as sensações produzidas).

De entre os mistérios dominicais capazes de produzir no sujeito contemplativo uma agudíssima sensação metafísica, destaquemos a teologia do pó, tal como é apresentada em dois sermões do Padre António Vieira.<sup>201</sup> Notemos, primeiramente, que

---

<sup>201</sup> António Vieira dissertará sobre a «teologia do pó» em dois longos sermões: O *Sermão de Quarta-Feira de Cinza*, pregado em Roma, na Igreja de Santo António dos Portugueses, em 1672, e o *Sermão de Quarta-Feira de Cinza*, pregado em Roma, na Igreja de Santo António dos Portugueses, em 15 de Fevereiro de 1673. Do primeiro sermão, retenhamos, para já, um primeiro pensamento sobre o pó que somos e o pó que havemos de ser: «Enfim, Senhores, que não só havemos de ser pó, mas já somos pó: *Pulvis es*. [...] Mas como pode ser? Como pode ser, que eu que o digo, vós que o ouvis, e todos os que vivemos sejamos já pó: *Pulvis es*? A razão é esta. O homem em qualquer estado que esteja, é certo que foi pó e há-de tornar a ser pó. Foi pó e há-de tornar a ser pó? Logo é pó. Porque tudo o que vive nesta vida, não é o que é, é o que foi, é o que há-de ser.», Vieira, Padre António, *Sermões de Roma e Outros Textos*, Selecção de textos e apresentação por Manuel Correia Fernandes, Estarreja, MEL Editores, 2009, pp. 50-51.

esta teologia do pó, longe de conjugar na doutrina judaico-cristã um pensamento marginal, inscreve nos textos que lhes são próprios o próprio âmago da existência humana, a sua ontologia,<sup>202</sup> vocacionada, segundo a narrativa bíblica para a eternidade, vocação traída, ainda segundo o texto javeíta, pela queda do homem. Assim, tal como na poesia épica, também a visão teológica do pó surge associada à queda. Ligado, desde cedo, à criação do homem<sup>203</sup>, será a desobediência deste a trazer sobre o pó o anátema divino<sup>204</sup> que ainda hoje nos arruína, e ainda tutela, em grande parte, o seu imaginário.

Como será natural à sua condição de padre, Vieira não deixará de apresentar, logo no primeiro sermão, o texto bíblico como fundamento do pensamento teológico sobre o pó.<sup>205</sup> É ali que encontramos o fundamento teológico da condenação eterna do pó, do pó como imagem da morte<sup>206</sup> na «sentença universal [...] pronunciada defi-

<sup>202</sup> «Pois ele [Deus] conhece a nossa estrutura; lembra-se de que *somos pó*.», *Salmos*, 103, 14. Como sabemos, a literatura bíblica funda o corpo no pó.

<sup>203</sup> A Bíblia refere-se ao pó, no sentido literal do termo, como a matéria primordial do corpo do homem: «E formou o Senhor Deus o homem do pó da terra [...]. *Gênesis*, 2, 7.

<sup>204</sup> [...] *l'Ancien Testament* ne laisse pourtant aucun doute : il s'agit là d'une malédiction. Le serpent qui devait tromper Adam et Ève, sera châtié en ces termes : «Sur ton ventre tu marcheras et tu mangeras de la poussière toute ta vie.», Dagognet, *op. cit.*, p. 30. Por sua vez, a maldição de Deus sobre o homem é pronunciada deste modo: «E a Adão [Deus] disse: [...] No suor do teu rosto comerás o teu pão, até que te tornes à terra; porque dela foste tomado; porquanto és pó, e em pó te tornarás.», *Gênesis*, 3, 17-19.

<sup>205</sup> Sobre a questão do texto bíblico como fundamento da teologia do pó diz-nos Vieira: «Tudo temos no nosso Texto, se bem se considera, porque as segundas palavras dele não só contêm a declaração, senão também a razão das primeiras: *Pulvis es*: sois pó. E porquê? Porque *in pulverem reverteris*; porque fostes pó, e haveis de tornar a ser pó. Esta é a força da palavra *reverteris*, a qual não só significa o pó que havemos de ser, senão também o pó que fomos. Por isso não diz: *converteris*: converter-vos-eis em pó, senão: *reverteris*; tornareis a ser o pó que fostes. Quando dizemos que os mortos se convertem em pó, falamos impropriamente, porque aquilo não é conversão, é reversão: *reverteris*; é tornar a ser na morte o pó que fomos no nascimento: é tornar a ser na sepultura o pó que fomos no campo Damasceno. E porque fomos pó e havemos de tornar a ser pó: *in pulverem reverteris*; por isso já somos pó: *Pulvis es*.» E para reafirmar a autoridade do Texto, Vieira continua: «Não é exposição minha, senão formalidade do mesmo Texto, com que Deus pronunciou a sentença de morte contra Adão: *Donec reverteris in terram, de qua sumptus es; quia pulvis es*: Até que tornes a ser a terra de que foste formado, porque és pó. De maneira que a razão e o porquê de sermos pó: *Quia pulvis es*, é porque fomos pó e havemos de tornar ser pó: *Donec reverteris in terram, de qua sumptus es*.», Vieira, *op. cit.*, pp. 54-55. Mais à frente, Vieira volta a afirmar a autoridade do texto bíblico: «Nem cuide alguém que é isto metáfora ou comparação, senão realidade experimentada e certa. Formou Deus de pó aquela primeira estátua, que depois se chamou corpo de Adão. Assim diz o Texto original: *Formavit Deus hominem de pulvere terrae*. A figura era humana, e muito primorosamente delineada; mas a substância, ou a matéria não era mais que pó. A cabeça pó, o peito pó, os braços pó, os olhos, a boca, a língua, o coração, tudo pó. Chega-se pois Deus à estátua, e que fez? *Inspiravit in faciem ejus*: Assoprou-a. E tanto que o vento do assopro deu no pó: *Et factus est homo in animam viventem*, eis o pó levantado e vivo; já é homem, já se chama Adão.», Vieira, *op. cit.*, p. 57.

<sup>206</sup> «À raison de la sentence originelle, Gen., III, 19, la poussière éveille naturellement l'idée du tombeau. Aussi est-elle prise parfois pour la mort elle-même, Job, XXI, 11 [...].», Lesêtre, *op. cit.*, p. 590.



nitiva e declaradamente por Deus ao primeiro homem e a todos os seus descendentes, [a qual] nem admite interpretação, nem pode ter dúvida».<sup>207</sup>

Será, então, a sentença universal nas suas duas variantes – sobre o homem e sobre a serpente –, o texto fundador da teologia do pó. E será ainda a partir do texto que enuncia o julgamento divino que Vieira construirá aquela que é, porventura, a imagem mais decisiva da teologia do pó – a vida como um círculo de pó.<sup>208</sup> Na poesia portuguesa, será o barroco a dar expressão poética à imagem oratória de Vieira nos poemas que tratam o tema «do berço à tumba».<sup>209</sup>

---

<sup>207</sup> Vieira, *op. cit.*, p. 50.

<sup>208</sup> «Esta nossa chamada vida, não é mais que um círculo que fazemos de pó a pó: do pó que fomos ao pó que havemos de ser. Uns fazem o círculo maior, outros menor, outros mais pequeno, outros mínimo: *de utero translatus ad tumulum*: mas ou o caminho seja largo, ou breve, ou brevíssimo; como é círculo de pó a pó, sempre e em qualquer tempo da vida somos pó. [...] O pó que foi nosso princípio, esse mesmo e não outro é o nosso fim, e porque caminhamos circularmente deste pó para este pó, quanto mais parece que nos apartamos dele, tanto mais nos chegamos para ele: o passo que nos aparta, esse mesmo nos chega; o dia que faz a vida, esse mesmo a desfaz; e como esta roda que anda e desanda juntamente, sempre nos vai moendo, sempre somos pó.» Vieira, *op. cit.*, p. 55.

<sup>209</sup> Tomamos como referência, o poema homónimo de Francisco de Pina e de Melo (1695 – c. 1765) «A um berço com o feitio de uma tumba», onde escreve: «Já é túmulo o berço, já tristeza / [...] Porque, se tão depressa passa a vida, / Quem pode duvidar que um próprio leito / Pode vir a ser berço e mais ser tumba?», Também Francisco de Vasconcelos (Coutinho) (1665-1723) traduzirá poeticamente a imagem da vida como círculo de pó, quando escreve no poema «À Fragilidade da vida humana»: «Olha cego mortal, e considera / Que és rosa, primavera, sol, baixel / Para ser cinza, eclipse, incêndio, estrago.», *op. cit.*, p. 296. Contudo, a tradução poética mais vívida da imagem da vida como círculo de pó, é-nos dada por Francisco Manuel de Melo (1608-1666) no soneto «Em dia de cinza, sobre as palavras – *quia pulvis es*», quanto escreve, sobre a efemeridade e a fragilidade da vida humana, tema recorrente na poesia barroca in Pires, Maria Lucília Gonçalves, *Poetas do Período Barroco*, Lisboa, Edições Duarte Reis, 2003, p. 320.

Melhor há de mil anos que me grita  
ũa voz que me diz: És pó da terra!  
Melhor há de mil anos que a desterra  
Um sono que esta voz desacredita.

Diz-me o pó que sou pó, e a crer me incita  
Que é vento quanto neste pó se encerra;  
Diz-me outro vento que esse pó vil erra.  
Qual destes a verdade solicita?

Pois, se mente este pó, que foi do mundo?  
Que é do gosto? que é do ócio? que é da idade?  
Que é do vigor constante e do amor jucundo?

Que é da velhice? que é da mocidade?  
Tragou-me a vida inteira o mar profundo!  
Ora quem diz sou pó falou verdade.

Tornada círculo de pó por efeito da sentença universal que julgou a queda primordial, ao homem nada mais restará, do ponto de vista bíblico, do que a expectativa da sua redenção por meio da ressurreição do corpo que é também, inevitavelmente, a ressurreição do pó. Esta imagem fechada do círculo de retorno previsível tem, pois, do ponto de vista da fé cristã, o seu ponto de fuga na ressurreição do corpo, o que confere, na perspectiva cristã, um sentido transcendente à corporeidade.

Há, portanto, o pó que fomos, o pó que somos e o pó que havemos de ser, lembrando-nos, em permanência, a nossa condição mortal, a fragilidade das coisas e da vida, a fragilidade do belo. Serve, portanto, a teologia do pó para lembrar continuamente, no «Domingo dia das apoteoses», a grandeza infinita de Deus e a natureza pulverulenta do homem, que é, no contexto bíblico, a condição primeira da sua finitude.<sup>210</sup> Amaldiçoado e sobrecarregado por uma tradição metafísica que tende a fixá-lo ao solo, o pó não poderá deixar de surgir, no imaginário judaico-cristão, associado à morte e à desapareição.

Do mesmo modo, esse primeiro espaço monástico para onde nos remete os versos iniciais do poema *Infinito Pó*, de Fiama Hasse Pais Brandão, não deixará de representar o tempo em que a teologia tutelava, de modo absoluto, o imaginário do pó. O seu contraponto será dado, na segunda parte do poema, pela ausência metafísica que a imagem do «infinito pó / do córrego» sugere.

---

<sup>210</sup> Vieira lembrará os ouvintes, no primeiro sermão sobre o pó: «Os vivos são pó levantado, os mortos são pó caído; os vivos são pó que anda, os mortos são pó que jaz: *Hic jacet*. (...) Aos vivos que direi eu? Digo que se lembre o pó levantado que há-de ser pó caído. (...) Pó levantado, lembra-te outra vez que hás-de ser pó caído, e que tudo há-de cair e ser pó contigo», Vieira, *op. cit.*, pp. 585-590. E ainda outra vez, para que os ouvintes não esqueçam a sua inevitável condição pulverulenta, Vieira afirma: «Por isso quando Deus intimou a Adão a reversão ou resolução deste círculo: *donec reverteris*: das premissas: pó fostes e pó serás, tirou por consequência, pó és: *Quia pulvis es*. Assim que desde o primeiro instante da vida até ao último nos devemos persuadir e assentar connosco, que não só fomos e havemos de ser pó, senão que já o somos, e por isso mesmo. Foste pó e hás-de ser pó? És pó: *pulvis es*.», Vieira *op. cit.*, pp. 55-56.

### V. 3. AUSÊNCIA E DISSEMINAÇÃO

«Escrevo para que se levantem os pássaros de areia  
e ao pulverizarem-se espalhem a poeira do seu desaparecimento [...]»

ANTÓNIO RAMOS ROSA, *Génese (seguido de Constelações)*

Nietzsche anunciou a «morte de Deus» numa frase (há quanto tempo declinava?<sup>211</sup>), e o terramoto que se lhe seguiu abalou profundamente o fundamento<sup>212</sup> do pensamento ocidental. No que aqui nos interessa, também o pó, enquanto *topos* poético, viu os valores que anteriormente o tutelavam disseminados nesse espaço agora tornado vazio.

Assim, no poema *Infinito Pó*, que temos vindo a analisar, a metáfora da «crise» enunciada por Bragança de Miranda é jogada na tensão entre as imagens poéticas da apoteose e da ausência, cada uma delas representando, respectivamente, os movimentos antagónicos da tutela teológica e de uma modernidade estética que tende a pensar o pó na sua infinita disseminação, isto é, como imagem de «ausência».

É neste sentido, que «a ausência consubstanciada no infinito pó / do córrego», não deixará de ser, no poema de Fiama, a tradução poética de um certo aspecto do pensamento telúrico de Nietzsche. Metáfora de uma ausência, que não é mais do que a ausência da tutela teológica que o fixava ao solo, o «infinito pó», agora dessacralizado, sugere ainda, através das imagens da sua disseminação, essa radicalidade do vazio, anunciada pelo pensamento nietzschiano.

---

<sup>211</sup> «De facto, a frase nietzschiana da «morte de Deus» estava longamente preparada na cultura ocidental, podendo-se modernamente fazê-la remontar a Hegel.», Miranda, José A. Bragança de, *Analítica da Actualidade*, 1ª ed., Lisboa, Veja, 1994, p. 93.

<sup>212</sup> Sobre a relação entre a tematização nietzschiana da «morte de Deus» e a questão da «desaparição do fundamento», diz-nos Bragança de Miranda: «[...] o que está em causa na imensa florescência das metáforas da crise [«niilismo», «decadência», «secularização»] é a *questão do fundamento*, ou melhor, da sua falta ou «desaparecimento». Não se trata de uma «descoberta» do saber, mas da revelação de uma situação em que o niilismo acede à consciência pública, atingindo todos os aspectos da vida. [...] Friedrich Nietzsche é o pensador que coloca com a máxima radicalidade a questão da *desaparição do fundamento*, através da tematização da morte de Deus. Proveniente de muitos outros lados, torna-se uma questão pública o desaparecimento dos fundamentos em que assentavam todos os valores.» *Id.*, pp. 70-71.

A imagem do «infinito pó» que se desprende do córrego surge, portanto, como contraponto à imagem do «mosteiro», o lugar da teologia do pó. Assim, se o mosteiro surge, nos versos iniciais, como a casa mística da Verbo, já as imagens suscitadas pelo pó do córrego tenderão a ser, em Fiana, imagens outras desse deserto de Deus, que a modernidade, pelo pensamento de Nietzsche, acentuou.

É, pois, sem surpresa, que verificamos que as imagens contemporâneas do pó não trazem consigo nenhum programa poético de reparação de qualquer perda de sentido do mundo. Ao contrário, as imagens da disseminação do pó tenderão a acentuar, no seu uso significante, a «convicção de uma impossibilidade de construir narrativas totalizantes e de conferir um sentido à ausência metafísica ou uma qualquer ordenação ao caos circundante.»<sup>213</sup>

É neste sentido, que o pó - enquanto imagem de ausência da transcendência - se torna, no mesmo movimento, imagem da inquietação que vai da apoteose dominical à ausência metafísica, e que mergulhou o homem moderno na experiência da orfandade. É por isso que «nada se desprende / do folheto das oliveiras / além das folhas.» Exilado o mistério, os versos de Fiana tenderão a dar apenas a imagem banal das coisas.

Deserto o céu, «o que está a / ouvir-se / na capela do coro incerto / é um grito», escreve Fiana, no *Infinito Pó*. Órfão da voz que as tutelava (a solidão da forma verbal «ouvir-se» a acentuar o grito<sup>214</sup> que se ouvirá dois versos depois), acende-se o desejo da desarmonia interior face à presença tutelar da transcendência, que unifica o canto. Ao contrário dos coros angelicais, o que se ouve naquela capela é um grito interior agora habitado pela incerteza. É por isso que esta nova experiência de orfandade

---

<sup>213</sup> Catálogo da Exposição *Cem Anos de Literatura Portuguesa, Nexos na Criação Literária do Século XX*, produção conjunta do Ministério da Cultura e do Instituto Português do Livro e das Bibliotecas, 1995.

<sup>214</sup> Sobre o «grito» como metáfora do «desespero niilista» diz João Barrento: «A grande revolução moderna [...] será, sim, a revolução da linguagem poética (para ecoar um célebre título de Julia Kristeva sobre os modernos franceses) ou, talvez melhor, das linguagens artísticas. Na fase heróica da Modernidade e dos Modernismos, essa revolução ganharia foros de rebelião contra o discursivismo realista-naturalista (mas também político-parlamentar), e afirmar-se-ia através de duas vias que abarcam o que de mais significativo e decisivo nos deixaram os Modernismos euro-americanos: a do *silêncio* (na literatura experimental e hermética) e a do *grito* (do desespero niilista à espectacularidade futurista). Estes dois gestos, que a certa altura degeneraram em pose, convergem nesse emblemático testemunho de uma modernidade que oscila entre o simbolismo e o expressionismo, e que é “O Grito”, de Edvard Munch (1909) - um grito silencioso, reprimido, angustiado e universalmente humano.» Barrento, João, *A espiral vertiginosa, Ensaio sobre a cultura contemporânea*, Lisboa, Cotovia, 2001, pp. 32-33.

apoteótica, ou de paternidade incerta, não deixará de reflectir no sujeito moderno, e na poesia que escreve, uma consciência mais instável,<sup>215</sup> que acabará, paradoxalmente, por se tornar a sua maior condição de liberdade.

A intempestiva frase de Nietzsche, da qual ainda hoje sentimos as ondas de choque, não deixará pois de confrontar o sujeito moderno com a radicalidade do vazio que, ao exilar o fundamento, tornou instável a sua experiência. Assim, na falta do fundamento metafísico, o «eu», agora desestabilizado, terá de procurar as propriedades que darão sentido à sua deriva. Privada de sentido último, esta certeza despovoada, onde cada um é fundamento de si próprio, é a expressão moderna da vacuidade.

Este cepticismo em relação ao sujeito, cuja desagregação se acentua na modernidade, resulta numa ideia de vago, de fluido, de indefinição das coisas. Nestas circunstâncias, o «eu» é apenas um traço esboçado numa realidade cada vez mais fragmentada e caótica, onde se desenham os contornos pouco definidos e provisórios do ser.<sup>216</sup>

Dos poemas que aqui nos trazem, é na imagem da poeira que «por vezes flutua demorada / entre a queda e a ascensão», dada por Fíama, no *Canto da Poeira*, que iremos encontrar a tradução poética da instável condição do ser e da verdade, que caracteriza a interioridade do homem moderno. E nesta condição vacilante, que é a da nossa modernidade, tal como a poeira que flutua, «assim nós vamos e regressamos / entre o imanente e o transcendente, / marés enchente e vaza do Fim dos Fins».

É manifesta, na imagem da poeira flutuante, a sua tensão na relação com o todo. Por um lado, a nostalgia da totalidade perdida, que é também nostalgia da verdade do texto; por outro, um movimento afirmativo, a afirmação da irredutibilidade a um caminho ou sentido, arriscando a contingência face às linearidades teológicas, do

---

<sup>215</sup> «Estamos no centro [...] de um processo de modernidade como crise [...]. O que se deu, neste processo crítico, nesta viagem da modernidade pela crise, foi a passagem da idade clássica a uma aventura romântico-moderna em que a possibilidade de experiência [...], objectivada em tradições e convenções da língua e dos símbolos da vida colectiva, dá lugar à solidão radical da vivência [...], ou da vivência radical, fruto da «invenção do indivíduo» pelos Romantismos. [...] O “moderno” refere-se, então, a um processo amplo e não compartimentável, processo de transformação social, de instabilização das consciências e de renovação, nunca vista antes, das linguagens artísticas (digamos, entre 1850 e 1930).» Barrento, *op. cit.*, pp. 25, 31-32.

<sup>216</sup> De acordo com João Barrento, um dos traços da modernidade/modernismo seria a existência de um «subjectivismo sem sujeito» resultado de uma «rasura» do Eu e do sujeito. *Id.*, pp. 40-41.

Sujeito ou da Razão. Flutuação que interroga o «eu» e que, nessa interrogação, o incita a procurar a sua máxima interioridade poética.

É, pois, este «eu» tornado instável que acaba por conter em si mesmo a promessa radical de construção da singularidade do ser. Pois se o vazio metafísico opera a angústia do «eu», a desapareição do fundamento não deixa de trazer consigo, no mesmo movimento, a oportunidade de cada um se construir fundamento de si, mesmo sabendo-se provisório. Liberto da presença tutelar da transcendência, o homem moderno terá de aprender a viver com a impermanência (que será também impertinência) do ser.

Por este motivo, o poema *Infinito pó*, de Fíama Hasse Pais Brandão, não deixará de propor, através das imagens de disseminação que suscita, um pensamento singular sobre a condição contemporânea do ser e da escrita, expresso naquilo que o pó representa de movente e de contingente, sem traduções absolutas e programáticas, ainda irredutível às tentações tutelares da técnica e do social, afirmando, de forma particular, a ideia da «dispersão sem princípio tutor», de que fala Eduardo Prado Coelho.<sup>217</sup>

Longe da paternidade do Absoluto, o exílio do fundamento traz consigo, como notámos, a angústia da liberdade, traduzida na proliferação de construções singulares de verdade e identidade, que tendem a pertencer apenas a quem as constrói. É pois, deste modo, na permanente indecisão do ser e da verdade que a experiência contemporânea se vai construindo. Desfeita a unidade da tradição, o «eu» torna-se uma entidade em construção, instável e fugidia, de contornos difusos e difíceis de definir, que acaba por se dissolver nos modernistas.

É assim notória a incompatibilidade de um certo pensamento pulverulento com qualquer doutrina de acção estética ou outra proposta filosófica que busque resgatar a unidade ontológica do sujeito. Liberto do peso metafísico que durante séculos o prendeu ao solo, agora imagem de «ausência» e de «vazio» metafísico, o pó reencontrou, pelo menos no poema de Fíama que temos vindo a analisar, a condição material da sua dispersão, que não é mais do que um reencontro com a sua leveza original, do que a possibilidade da sua modernidade estética.

---

<sup>217</sup> Eduardo Prado Coelho, «O homem de areia» in *Público*, Suplemento “Mil Folhas”, 24 de Fevereiro de 2001.

Irmão gêmeo do vento, o pó não deixará ainda de evocar, nas imagens que sugere, a recusa de *um* centro<sup>218</sup>, suscitando a sua natural dispersão a imagem de uma pluralidade de centros ínfimos e disseminados – sem a dureza, a inflexibilidade ou a imobilidade das Ideias –, não sendo nunca previsível, tal como nos labirintos, a sua configuração ou caminho. Sem fundamento último que as justifique, as vagas e incertas configurações do pó não deixarão de sugerir ao poeta um certo pensamento da imprevisibilidade, que mais não é do que a possibilidade de jogar, sem interdições, o jogo infinito da linguagem,<sup>219</sup> um dos traços indelévels da poesia contemporânea.

Plena de variações (não há um centro fixo), a imagem de disseminação do pó – avessa à totalização – tenderá ela própria a tornar-se uma das metáforas mais eficazes nos processos poéticos de «deshierarquização do real a vários níveis, uma das vertentes do pós-modernismo.»<sup>220</sup> Na sua proliferação pulverulenta, as imagens da disseminação do pó dizem-nos, não só a «ausência» de dispositivo controlador, como a menor objectividade possível, pois o real, tal como o pó que o interroga, é disperso.

---

<sup>218</sup> Seguimos aqui a crítica do estruturalismo feita por Jacques Derrida, nomeadamente quando refere que «la structuralité de la structure, bien qu'elle ait toujours été à l'oeuvre, s'est toujours trouvée neutralisée, réduite : par un geste qui consistait à lui donner un centre, à la rapporter à un point de présence, à une origine fixe.[...] Le concept de structure centrée est en effet le concept d'un jeu *fondé*, constitué depuis une immobilité fondatrice et une certitude rassurante, elle-même soustraite au jeu. Depuis cette certitude, l'angoisse peut être maîtrisée [...] S'il en est bien ainsi, toute l'histoire du concept de structure [...] doit être pensée comme une série de substitutions de centre à centre, un enchaînement de déterminations du centre. Le centre reçoit, successivement et de manière réglée, des formes ou des noms différents. L'histoire de la métaphysique, comme l'histoire de l'Occident, serait l'histoire de ces métaphores et de ces métonymies. La forme matricielle en serait [...] la détermination de l'être comme *présence* à tous les sens de ce mot. On pourrait montrer que tous les noms du fondement, du principe ou du centre ont toujours désigné l'invariant d'une présence (*eidōs, archè, telos, energeia, ousia* (essence, existence, substance, sujet) *aletheia*, transcendentalité, conscience, Dieu, homme, etc.).» Derrida, Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, pp. 409-410, 411.

<sup>219</sup> «C'est alors le moment où le langage envahit le champ problématique universel; c'est alors le moment où, en absence de centre ou d'origine, tout devient discours – à condition de s'entendre sur ce mot – c'est-à-dire système dans lequel le signifié central, originaire ou transcendantal, n'est jamais absolument présent hors d'un système de différences. L'absence de signifié transcendantal étend à l'infini le champ et le jeu de la signification.»

«Ou et comment se produit ce décentrement comme pensée de la structuralité de la structure ? Pour désigner cette production, il y aurait quelque naïveté à se référer à un événement, à une doctrine ou au nom d'un auteur. Cette production appartient sans doute à la totalité d'une époque, qui est la nôtre, mais elle a toujours déjà commencé à s'annoncer et à *travailler*. Si l'on voulait néanmoins, à titre indicatif, choisir quelques «noms propres» et évoquer les auteurs des discours dans lesquels cette production s'est tenue au plus près de sa formulation la plus radicale, il faudrait sans doute citer la critique nietzschéenne de la métaphysique, des concepts d'être et de vérité auxquels sont substitués les concepts de jeu, d'interprétation et de signe (de signe sans vérité présente); [...]», Derrida, *op. cit.*, p. 411-412.

<sup>220</sup> Catálogo da Exposição *Cem Anos de Literatura Portuguesa, Nexos na Criação Literária do Século XX*, produção conjunta do Ministério da Cultura e do Instituto Português do Livro e das Bibliotecas, 1995.

Imerso numa crise de identidade, o «eu» moderno apercebe-se que as respostas à crise anteriormente descrita são provisórias, mais não podendo do que relançar sucessivamente novos fundamentos, equivalentes em verdade, numa ilusão de fundamento sucessiva. Sem estabilidade ontológica que o sustente ou referência exterior que o tutele, o agir<sup>221</sup> do sujeito moderno faz da procura – ética, estética, política – a resposta possível ao vazio.<sup>222</sup>

Nas primeiras décadas do século XX, os modernismos continuarão a afundar no abismo niilista a perda de certezas e a decadência do «eu». Mas a modernidade não se esgotou nas expressões de fim. Para os modernistas, ao contrário do espírito de fim-de-século, o que lhes interessava era o avesso do «eu».<sup>223</sup> É deste modo que os modernismos se fazem eclodir sobre as cinzas do «eu» para lhe preencher o vazio e lhe dar algum sentido. É assim que entendemos a procura de novas sensações<sup>224</sup> e a renovação das linguagens artísticas que serão, na arte moderna, uma resposta ao grito de desespero niilista.<sup>225</sup>

Mas procurar implica movimentar-se, e na ausência de fundamento que o prenda (que o sujeite a um lugar, como o mosteiro), o sujeito moderno ganhou liberdade para procurar o seu próprio caminho. Para Bragança de Miranda, a experiência da modernidade será, na ausência de fixação a um lugar, a experiência da instabilidade da posição do sujeito, a experiência da «ausência consubstanciada no infinito pó / do córrego», como escreve Fiama.

---

<sup>221</sup> “Ou seja, o desaparecimento do fundamento aparece como a acção de fundar, própria do sujeito humano (o «indivíduo» e a «humanidade»). Os discursos da modernidade irão fazer do «homem» o fundamento, obliterando a própria questão da fundação.” Miranda, *op. cit.*, p. 74.

<sup>222</sup> “O fundamental será compreender como no processo de constituição está, *em acto*, uma resposta ao *desaparecimento dos fundamentos* em que, desde sempre, se baseou a acção dos homens, dando-lhes critérios seguros para julgar, decidir, agir, em suma. Esse desaparecimento, que não é apenas uma destruição, mas também um «não aparecer», coloca limites a todas as nossas acções, mas também as leva ao limite, à própria possibilidade de fundar na liberdade. Se desapareceu o fundamento é porque apareceu o fundar na sua máxima radicalidade, isto é, como sem fundamento.” *Id.*, p. 69.

<sup>223</sup> «O modernismo foi uma cultura da rotura em profundidade, que virou do avesso os paradigmas racionalistas, positivistas e realistas.» Barrento, *op. cit.*, p.41.

<sup>224</sup> «Começando por ser uma reflexão incipiente [...] essa «modernidade» tateante irá gerar um Modernismo estético definido por Lefebvre como “a consciência exaltante-exaltada do Novo...”», *Id.*, p. 32.

<sup>225</sup> “Neste sentido percebe-se o lugar do niilismo: é um desespero perante os fundamentos que leva a considerar que qualquer fundamentação é um esforço de criação sem limites, em que tudo é possível. [...] Os discursos da modernidade são uma resposta a esta situação-limite e historicamente definida, orbitando permanentemente em torno da questão da crise. Cada um à sua maneira, construindo a sua própria «tradição», denunciam-na, procuram superá-la, dão dela explicações de todo o género, enquanto, no seu conjunto, se apresentam a si mesmos como todo o fundamento pensável.” Miranda, *op. cit.*, pp. 103 e 71.



Afundado na cratera niilista o fundamento em que assentavam todos os valores e a imutabilidade narrativa que sujeitava o indivíduo e o pensamento à imobilidade, a experiência da modernidade será então, traduzida na metáfora da poeira que «flutua demorada entre a queda e a ascensão», a vivência de uma tensão permanente entre as narrativas que fundam os lugares fixos e a sabotagem dessa fixação por um sujeito cada vez mais instabilizado.

Desaparecido o fundamento, a arte e a poesia não deixam de receber em pleno rosto os estilhaços da devastação niilista. Na ausência da unidade, a experiência humana fragmentou-se na pluralidade singular, dizendo-nos a modernidade ou, para muitos, o que já vem a seguir a ela, que a única verdade a que podemos aspirar é a verdade da singularidade, isto é, a verdade do que se constrói. Neste sentido, também as imagens de ausência e de disseminação suscitadas pelo «infinito pó / do córrego» não fazem *um*, antes afirmam, na desconstrução da metafísica da presença e de uma escrita que se fragmenta, a humanidade do homem enquanto ser indeterminado, e da escrita enquanto produtividade de linguagem.

É pois uma verdade despovoada de certezas que habita a interioridade do poeta, na segunda parte do poema *Infinito Pó*. É por isso, uma verdade ínfima, que oscila entre o «pouco e a falta» – o isolamento gráfico do lexema «pouco» a sublinhar o duplo despovoamento da verdade e da escrita, da verdade da escrita, afinal. É assim que a «ausência», enquanto representação da «falta», e contraponto irreduzível da «apoteose», deixa um vazio por ocupar, o que suscita no poeta uma «tranquilidade caótica», onde o «pormenor», fragmento irrecuperável da unidade, não pode deixar de «pertuba[r].»

Assim, perante a desconstrução moderna das grandes narrativas fundadoras do ser e da história, Fiamma tende, no poema *Infinito Pó*, a escrever sobre as coisas mínimas – o «Ínfimo dos ínfimos» – escrita onde o ínfimo se torna metáfora da perda, fragmentada em versos cada vez mais breves, numa sequência lexical que descreve o despovoamento progressivo do ser e da escrita – *pouco / falta / ínfimo / perda*.

Mas a fragmentação da escrita é também a infinita possibilidade de escrever, já que o fragmento, pela sua natureza dispersa, exila de si toda a hipótese de um fundamento último. É assim que a escrita ínfima, que é também, em certos momentos, uma

escrita sobre o ínfimo, vem perturbar o grande desígnio do Sentido – que é, afinal, atingir o real absoluto (o lugar de Deus), de onde se conhece tudo – disseminando-se entre os múltiplos jogos de linguagem, tal como o infinito pó que lhe serve de imagem. Nesta perspectiva, o texto deixará de ser o lugar fixo de uma presença, para se tornar estrutura variável, onde cada termo pode ser sempre substituído por outro.

Assim lida deste modo, a perda que encerra o poema *Infinito Pó* não nos parece dizer o nada, que seria o horror do vazio, mas tão-somente o nada de sentido, que traduzirá, deste ponto de vista, a possibilidade da linguagem dizer outras coisas e dizer-se a si mesma, num jogo infinito de sentidos. A perda, que é outro modo de dizer a ausência, é o que faz nascer os textos. O vazio de sentido de que fala a perda será assim o começo de onde a escrita emerge, deixando sempre em aberto, porque vazio do Sentido, a possibilidade de recomeçar. O movimento inverso, representado no poema pela imagem do mosteiro, é a tentação de anular este vazio de sentido, transformado em jogo de linguagem, cujo efeito se traduzirá, inevitavelmente, na anulação do risco da singularidade.

Diremos, pois, que a possibilidade de harmonia perdeu-se com a dessacralização da união entre as palavras e as coisas, entre Deus e o homem, finalmente, o homem e a natureza. Esse desejo nostálgico de que a poesia pudesse reunir de novo os fragmentos, de unificar o que estava dividido, foi a ilusão a que os modernismos não cederam, pois a fragmentação do «eu» e da escrita, enquanto expressão do inacabado, foi, afinal, a expressão máxima da modernidade. É pois neste esbater de fronteiras estéticas, com os limites a serem sucessivamente ultrapassados, que a modernidade se afasta dos séculos anteriores e se projecta nos tempos seguintes.

Semelhante a essa verdade que se fragmenta, também a escrita, à medida que o poema se aproxima do fim, se vai tornando rarefeita. A cadência sintagmática cada vez mais curta, as palavras cada vez mais raras, até ao último verso solitário – o verso em perda<sup>226</sup> – apoteose metafórica do despovoamento do ser e da fragmentação da

---

<sup>226</sup> Sobre a questão da poesia moderna como «perda», escreve João Barrento: «Sendo a sua condição [da poesia] a do *exílio* (exílio da comunicação, solidão frente à auto-suficiência do discurso burguês e científico), a poesia moderna torna-se tendencialmente *elegíaca*: é da perda que extrai o saber diverso que lhe é inerente, é das viagens à memória que lhe vêm os mais fortes impulsos. Está aí como a *ruína* – como a “Abadia na floresta de carvalhos”, de Caspar David Friedrich. Não só porque a sua linguagem,

escrita, que, paradoxalmente, não deixará de inscrever na linguagem a infinita possibilidade de recomeçar. Longe de tornar o texto um lugar vazio, mas não conseguindo exilar totalmente essa angústia<sup>227</sup>, foi a perda dos referentes exteriores ao texto – que pressupunham um fundamento último do pensamento –, que possibilitou, através dos discursos da modernidade que o tornaram possível, a escrita como produtividade, isto é, como criação inacabada e potencialidade de significação. Desestabilização do texto, certamente, que o tornou estranho à monotonia das grandes vozes, que tudo unificavam com a sua presença, e que passou a valorizar a escrita enquanto produção estética e não como depositária de *uma* voz.

É, pois, neste sentido, que dizemos que as imagens poéticas sugeridas pela disseminação do pó não poderão deixar de nos falar de um outro movimento da escrita e do ser, de uma linha de saída em ruptura com os determinismos que tendem a tutelar a linguagem e o sujeito. No caso que aqui nos ocupa, será a imagem do «infinito pó / do córrego», por oposição à imagem do mosteiro, a colocar em crise a noção da verdade normativa do texto, arrancando o pensamento à origem, e afirmando, no interior do próprio poema, as tensões entre um texto que se vai fragmentando na sua própria escrita, em movimento de perda, e um texto que tende a permanecer fixo no seu imutável sentido. Figura do nómada<sup>228</sup> que, tal como o pó, se move no deserto vazio, seguindo as rotas do vento que abrem as pistas, Fiamma Hasse Pais Brandão terá no poema *Infinito Pó* um exemplo do «desassossego da melancolia», de que fala João Barrento, traduzido poeticamente «numa poesia que é contracultural no sentido em que nos dá [...] um ponto de vista exterior ao *mainstream*, afirmando que a experiência da perda pode ser uma mais-valia estética [...]».<sup>229</sup>

---

elíptica, alusiva, metafórica, esburacada, significa pela ausência; mas também porque cada poema é uma construção precária que configura e suscita um momento de utopia [...], Barrento, *op. cit.*, p. 140.

<sup>227</sup> Sobre a metáfora da poesia moderna como «duplo deserto» diz ainda João Barrento: «Com a Modernidade, a poesia emigra para um duplo deserto – do *Livro* e da *Alma*. [...] A poesia moderna desterra-se voluntariamente, empreende a viagem (por enquanto) sem regresso aos desertos áridos da palavra, tantas vezes sem consolo, sem sombras, sem oásis. Mas do pó e das pedras desse ermo brota uma água única, amarga, só sua, que precisamos de aprender a beber [...]», *Id.*, pp. 139-140. Para concluir, mais à frente, que «para alguns (Ortega), este regresso a casa – à casa da linguagem, *Heim* e *Heimat*, lar e pátria, já para Hölderlin lugar duplamente marcado pela força das raízes e pelo estigma corrosivo da dúvida – é estranho, perturbante, sinistro, o lado pretensamente “desumano”, *un-heimlich* (Freud), na poesia moderna. Para a própria poesia moderna, é um destino, o da sua inevitável e fascinante deriva pelo inferno do signo [...]», *Id.*, pp. 142-143.

<sup>228</sup> João Barrento dirá, a este propósito, que «a condição da poesia (moderna) é a da *deriva*» e que «o poeta moderno (auto)condena-se à errância eterna do desassossego.» *Id.*, p. 139.

<sup>229</sup> *Id.*, p. 61.

## CONCLUSÃO

«— Sacudam os pés, as poeiras gostam de viajar.»

MIA COUTO, *a confissão da leoa*

Uma linha de pensamento, que não pretende esgotar a possibilidade de desenvolvimento deste tema noutros poetas e sob outros pontos de vista, tem atravessado este trabalho: a relação entre o corpo e a escrita. Esta relação tátil – do corpo arrasado, em Homero e Camões; do corpo diligente, em Fiamma Brandão; do corpo soterrado, em Camilo Pessanha –, que o corpo estabelece com o pó, não deixa de configurar uma variação marginal da escrita. É do corpo, enquanto instrumento de escrita, que falamos. De uma escrita do corpo, cujas marcas significantes tendem a passar inobservadas por entre o domínio da palavra.

O conceito de «escrita» surge aqui próximo do sentido barthesiano do termo. Neste sentido, dirá Roland Barthes que «a relação com a escrita é a relação com o corpo».<sup>230</sup> Dizemos, no entanto, proximidade e não confluência, pois, ao contrário do que nos interessa, a relação barthesiana entre o corpo e a escrita é, sobretudo, uma relação manuscrita, realizada pelo fazer da mão que traça. A este propósito, Barthes não deixará de afirmar, nas *Variações sobre a escrita*: «É, portanto, do gesto que se tratará aqui e não de acepções metafóricas da palavra «escrita»: falaremos, apenas, da escrita manuscrita, aquela que implica o traço efectuado com a mão».<sup>231</sup>

Do pensamento de Roland Barthes sobre a escrita interessa-nos, como ponto de partida, a materialidade do «gesto que traça», noção que ampliaremos, nesta conclusão, aos traços escritos, não apenas com a mão, mas também com a cabeça, com os pés, com o corpo. Será assim, desde o corpo ultrajado de Heitor, até à escrita do pó sobre o pó, a imagem da derradeira escrita, em Camilo Pessanha.

---

<sup>230</sup> Barthes, Roland, *O prazer do texto precedido de Variações sobre a escrita*, Lisboa, Edições 70, 2009, p. 82.

<sup>231</sup> *Id.*, pp. 33-34.

Devido à natureza pulverulenta do pó, resta pouco tempo aos traços desta escrita do corpo» a qual tende, mais do que as escritas da palavra (do signo), a uma acelerada desapareição, que «faz vacilar o conhecimento, o sujeito: [e que] opera um *vazio de palavra*».<sup>232</sup> Será, portanto, no «vazio de palavra», que se escrevem os traços do corpo que, «na isenção de qualquer sentido»,<sup>233</sup> não deixarão, no entanto, de escrever os sinais da violência, do esforço e de uma memória que não deseja ser esquecida.

A relação entre o suporte e o instrumento da escrita, entre aquilo sobre o qual se escreve e o instrumento que inscreve, é especialmente decisiva numa reflexão sobre a escrita do corpo. Roland Barthes fala do contacto do corpo de quem escreve – do corpo que escreve, diremos nós –, com o suporte da escrita, como uma experiência onde o suporte «experimenta fatalmente» o corpo do sujeito. Tal não poderia deixar de ser mais verdadeiro no caso da escrita do corpo, que agora nos ocupa, onde o pó, esse verdadeiro palimpsesto universal, onde os corpos vão inscrevendo sucessivamente a sua dor, não deixará de experimentar, de sentir o corpo de alguém, que escreverá, inevitavelmente, sobre ele, uma história tantas vezes trágica e funesta.

«O suporte da escrita – diz Roland Barthes –, a coisa sobre a qual se escreve, é designado, por vezes, pelos historiadores como «matéria subjectiva»; querem dizer com isto, sem dúvida, que na escrita, uma certa substância é lançada sob a mão, como o chão está sob os passos daquele que anda; e este contacto da pele e da matéria não pode ser indiferente ao sujeito; experimenta fatalmente o seu corpo.»<sup>234</sup>

Mas diversamente da teoria barthesiana, ocupada com o manuscrito e com a sua relação com os suportes que tendem a fixar o traço e a torná-lo durável, já a escrita que aqui nos ocupa apresenta duas variações fundamentais: por um lado, como já fizemos notar, é o corpo, e não apenas a mão, que escreve; por outro, se a mão usa uma variedade de instrumentos para inscrever o signo, já aqui é o corpo – a pele, os músculos, o sangue, sem qualquer outra mediação material –, o único instrumento de escrita. E escreve no chão, sobre o pó, os traços do seu presente e do seu devir.

Agora com Barthes, também a escrita do corpo se afasta da escrita da palavra, na mesma distância em que o puro traço gráfico se afasta do signo. Não há, portanto, na

---

<sup>232</sup> *Id.*, p. 12.

<sup>233</sup> *Ibid.*

<sup>234</sup> *Id.*, p. 93.

escrita do corpo, uma intenção de sentido ou de comunicação, apenas o registo de um rasto que ficou para trás, mas que não deixará de assinalar um certo momento da história de uma vida. É, por isso, também, um traço no tempo. É no sentido de alguém que traçou na poeira um certo caminho de si e do seu corpo, que Fiama terá escrito, no *Canto da Poeira*, que «o cansado caminhante pela estrada / absorto deixou atrás de si / o rasto da sua vida na poeira».

Simples marcas significantes, os traços escritos pelo corpo, no pó, não significam nada. Não tendem a ser procurados como objecto de registo histórico – como documentos –, nem o olhar epistémico, tão pouco, se demora sobre eles. São apenas vistos como índices de uma presença já ausente, rastros de uma passagem sobre o chão poeirento, que não consegue ser mais do que um registo em desapareição dos traços significantes de um certo corpo. Destinados a serem esquecidos, encontramos, contudo, os rastros significantes da escrita do corpo, na poesia. É na poesia, afinal, como temos vindo a fazer notar, que tendemos a encontrar, mais do que na história ou na filosofia, os traços significantes desta escrita.

Como vimos anteriormente, já Bespaloff se referiu à poesia como possibilidade de desvendamento do destino dos homens, em contraposição «à miopia do conflito», que tende a dominar a história. Se ainda recordarmos, que António Jara atribui à poesia, a capacidade de fazer ver «outros aspectos, muitos aspectos [da realidade]», talvez possamos perceber a poesia lugar derradeiro, quase refúgio, onde a escrita do corpo, sucessivamente desprezada pela episteme ocidental, encontra o lugar textual da sua sobrevivência intemporal, isto é, da sua contemporaneidade.

A «bifurcação interpretativa» referida, na introdução, como a metodologia mais adequada à construção de uma poética do pó, tenderá agora, no contexto desta conclusão, a designar o ponto exacto, o lugar preciso onde a bifurcação se encontra e se separa, que não deixará de ser, afinal, o lugar textual onde a pele entra em contacto com a matéria, para aí escrever, no pó, o devir do corpo de um sujeito, que é, em muitos casos, o devir de um corpo sujeito.

Será, pois, a poesia, a dar dimensão literária a esta escrita precária do corpo, de outro modo olvidada. Uma espécie de resgate poético de uma outra escrita, de último reduto textual de certas imagens do corpo, que é também, à sua maneira, uma tentativa

de redenção de uma vera memória humana que, tal como o pó onde é escrita, também tende a ser menosprezada, um desvendamento poético que não deixará de tornar visíveis os traços esquecidos da história.

Este trazer à luz, do escuro do presente em cada época, os traços abandonados da escrita do corpo, só pode ser tarefa do poeta – o contemporâneo, capaz, como diz Agamben, de perceber o escuro entre as luzes do seu tempo. Não fosse o olhar raro e corajoso do poeta contemporâneo, e a escrita do corpo seria apenas esquecimento. Consequentemente, será o resgate poético, e não a narrativa histórica, comprometida com a análise documental dos acontecimentos, a acolher, nos seus versos, as imagens significantes do corpo sobre o pó, que cada presente traça no escuro do seu tempo.

Há, portanto, uma escrita que se escreve no pó, aquém do signo, e dos textos de palavras, só perceptível pelos poetas – os contemporâneos –, atentos aos traços ínfimos e breves, do corpo e da escrita, cujos sinais de pó não deixarão de traduzir, em cada época, a experiência, demasiado humana, da violência, do trabalho e do desejo.

Homero, a raiz. Depois, na poesia portuguesa, Luís de Camões, Camilo Pessanha e Fiamé Hasse Pais Brandão. Exemplo de poetas, de olhar raro, que foram capazes de ver, no escuro do seu tempo, os traços que o corpo escreveu no pó, resgatando-os à turvação da poeira e criando, para esses vestígios de escrita, as imagens poéticas que os tornaram visíveis e, nesse movimento, intemporais.

Como notámos anteriormente, Homero dá-nos, na *Ilíada*, esse poema primordial da literatura ocidental, a escrita do corpo humilhado. No episódio do ultraje do cadáver de Heitor, narrado do canto XXII, apesar do brilho irradiante da glória heróica de Aquiles, Homero não deixa de nos dar a ver, no uso sucessivo do verbo «arrastar» – «A cabeça deixou que arrastasse», «De Heitor ao ser arrastado se elevou a poeira» –, os traços primordiais de uma escrita da violência. O corpo de Heitor a ser arrastado no pó será, assim, a primeira imagem de uma escrita-amálgama de corpo e sangue, que ainda hoje não cessa de ser escrita no escuro do nosso tempo.

Tal como Homero, também Camões verá, em certos momentos da sua épica, os corpos ultrajados de D. Martinho, bispo de Lisboa e da abadessa do convento de S. Ben-

to, serem arrastados pelas ruas poeirentas de Lisboa e de Évora. Traços que a queda do corpo escreve no pó, variações da escrita do furor sobre os corpos alheios.

Fiama Hasse Pais Brandão dá-nos, no *Canto da Poeira*, outras variações da escrita do corpo. Falamos, nomeadamente, da escrita do corpo de Cristo, no caminho da Via Sacra, onde Fiama recuperará as imagens homéricas da escrita-amálgama – «Mas o caminho do corpo é o dos atalhos / de sangue, suor, poeira confundidos» –, dando-lhes a versão cristã. Neste caso, serão as pegadas de Cristo, a escrever no pó, um rasto sacrificial e expiatório – «Foi a pegada o vero sinal / da *via crucis* até ao cume só», escreverá Fiama.

Assim, no *Canto da Poeira*, é a pegada o traço inicial da variação judaico-cristã da escrita do corpo, que não deixará de ser, a seu modo, uma variação da escrita de violência. E se a imagem épica do rasto prolonga a violência – Aquiles arrasta várias vezes o corpo morto de Heitor, em torno da cidade de Tróia; também Lisboa e Évora arrastam pelas ruas os corpos ultrajados dos dois eclesiásticos –, já a pegada, ao contrário, tende a imprimir, em profundidade, os sinais de violência.

Se, em Homero, é a cabeça de Heitor – símbolo da sua beleza –, que escreve, de modo involuntário, a sua humilhação no pó, já com Cristo, são os seus pés – imagem da humildade –, que vão escrevendo no pó, de modo voluntário, a sua humilhação. Apesar de partilharem um presente de humilhação, cada uma destas imagens tenderá a representar, no imaginário ocidental, duas escritas diferentes do corpo humilhado: a do corpo opressor (que humilha os outros corpos) e a do corpo redentor (que salvará os corpos, na ressurreição).

Da escrita do corpo de Cristo, nenhum dos evangelistas deu conta. Nenhum dos quatro evangelistas nos dá, nas diversas narrativas bíblicas sobre o tema, a visão das pegadas de Cristo, apenas a imagem do corpo que carrega a cruz. Da escrita do corpo, que não deixou de assinalar no pó, a materialidade sacrificial daquele corpo, não há qualquer menção, como se a pegada não assinalasse, ainda que de modo breve, o corpo que por ali passou. Neste caso, será Fiama, a desvendar no seu poema, a imagem intemporal das pegadas de Cristo, a caminho do Gólgota.



Mas os textos que o corpo escreve no pó, não são apenas textos de violência. Há, também, na história da escrita do corpo, traços significantes do trabalho. Ainda Fiamas, como vimos anteriormente, não deixará de ver, traçadas no pó, as marcas do esforço humano na transformação material do mundo – a escrita do corpo que trabalha.

«Era o homem com o seu corpo e as coisas / que aspergia nos ares a poeira. / E tudo o que se move nos terrenos / ou os animais ou as rodas eram / o esforço que enobrecia a poeira», lemos no *Canto da Poeira*.

É, pois, uma escrita da nobreza do trabalho do homem, aquela que traça na terra as marcas significantes do seu esforço. Neste caso, será o sulco rasgado na terra, o traço notório da escrita do corpo que se esforça, que com as marcas deixadas pelos animais e pelos rodados das máquinas (extensões mecânicas do nosso corpo), não deixarão escrever no pó a dignidade intemporal do trabalho, traduzida na forma pretérita do verbo *enobrecer*.<sup>235</sup>

Mas a escrita do corpo no pó não é apenas uma escrita de violência, ou de esforço, senão, também, uma escrita do desejo. Por exemplo, no canto X, de *Os Lusíadas*, Camões não deixa de desvendar a escrita do corpo que deseja. É na Ilha dos Amores que os corpos - históricos e imaginários – escrevem na praia o desejo que se vai consumando.

É um outro corpo-amálgama, aquele de que fala Camões, que não resulta do furor, nem do sacrifício, mas do prazer carnal, aquele que vai escrevendo na areia as marcas significantes de uma amálgama de corpo, de desejo e de prazer. Relembremos a estrofe, onde Camões revela essa escrita do desejo do corpo, ao mesmo tempo que desvenda as impressões dos corpos de amor que vão caindo na praia.

De ùa os cabelos de ouro o vento leva,  
Correndo, e da outra as fraldas delicadas;  
Acende-se o desejo, que se ceva  
Nas alves carnes, súbito mostradas.  
ùa de indústria cai, e já releva,  
Com mostras mais macias que indinadas,  
Que sobre ela, empecendo, também caia  
Quem a seguiu pela arenosa praia.<sup>236</sup>

---

<sup>235</sup> «[...] a *escrita*, monumental exercício de repetição, exercício comparável aos sulcos traçados pelo arado;» in Prefácio de Carlo Ossola a *Variações da Escrita* de Roland Barthes, Lisboa, Edições 70, 2009, p. 13.

<sup>236</sup> *Os Lusíadas*, IX, est. 71.

Os dois últimos versos revelam-nos a imagem de uma outra queda do corpo. Todavia, já não a queda que humilha, ou aquela que nos separou de Deus, mas antes a imago da queda desejada de um corpo sobre outro, que não deixarão de escrever, na «arenosa praia», os sulcos de um recíproco desejo.

Destes textos de matéria e duração breves, tecidos de rastos, pegadas, sulcos, impressões e, portanto, vazios de palavra, não tem retirado a história, ou a filosofia, a não ser nos casos que aqui fizemos notar, nenhum interesse especial. Escassos, lacónicos, superficiais, os seus traços tendem a não ser documentáveis, e, nessa medida, exilados da memória colectiva.

Não fosse o poeta contemporâneo, sensível ao escuro do seu tempo, notar as marcas humanas desses traços no pó, e a escrita do corpo, térrea e desprezível, tal como o pó que a acolhe, não teria a «dignidade epistémica»<sup>237</sup> que interpela o homem, e o confronta nas suas acções, tornadas mais claras nas variações da «escrita do corpo» que temos vindo a tratar.

Em Agamben o contemporâneo é aquele que «não se deixa cegar pelas luzes do século e [que] consegue apreender nelas a parte da sombra, a sua obscuridade íntima.»<sup>238</sup> Deste modo, o poeta contemporâneo será aquele que é dotado de um «olhar raro», capaz de olhar o presente, para lhe perceber o escuro, para lhe perceber o pó, apesar das luzes que encandeiam o século. É pois, neste sentido, que consideramos os poetas aqui tratados como poetas contemporâneos. Todos eles, de Homero a Fíama, não deixaram de observar, com esse olhar raro, o modo como os corpos iam escrevendo no pó uma outra história do seu tempo.

Se Homero nos dá ver, junto às muralhas de Tróia, a glória dos feitos aqueus, e, nessa exaltação heroica, é poeta épico, também consegue fixar o seu olhar no pó, para nos dar a ver a escrita do corpo de Heitor, arrastado pelo carro de Aquiles. E nisto é poeta contemporâneo, quando é capaz de perceber o escuro do seu tempo, ofuscado pela glória épica, os textos de violência escritos no pó pelos corpos humilhados.

---

<sup>237</sup> Barthes, *op. cit.*, p. 175.

<sup>238</sup> Agamben, *op. cit.*, p. 23.

Também Luís de Camões, por seu lado, terá a coragem<sup>239</sup> de registar em *Os Lusíadas* – esplendor máximo da gesta portuguesa –, os rastos humilhantes dos corpos do bispo e da abadessa, arrojados nus pelas ruas, sucumbidos à sanha da população. Aí, nas mesmas estrofes de exaltação nacional, é Camões capaz de revelar os textos de violência escritos na poeira de Lisboa e de Évora.

Ainda Camilo Pessanha, porventura, o mais contemporâneo (se o conceito permite gradações), de todos os poetas aqui comentados, pois é capaz de olhar, de forma singular, para o mais escuro espaço de todos os séculos – a sepultura –, para nos desvendar os derradeiros traços da escrita do corpo: a escrita do pó sobre o pó. Já apenas pó, será o corpo-pó a escrever no pó subterrâneo da tumba ou da cripta, o último texto da sua desapareição. No final, um pó, amálgama de pó e de pó. Imagem do olvido absoluto, em Pessanha.

O pó que escreve sobre o pó, exemplo máximo de uma «escrita da desapareição», não deixará também de ser exemplo máximo de contemporaneidade. Desprezando as luzes do seu século, diríamos até, desprezando as luzes de todos os séculos, Pessanha fixa o seu olhar poético na sombra que escurece todos os séculos: a morte.

Assim, não calharia melhor comentário a Pessanha, do que a frase de Agamben que diz ser «contemporâneo quem recebe em pleno rosto o feixe de treva que provém seu tempo», de todos os tempos, diremos nós, quando Pessanha é capaz de fixar o seu olhar no mais escuro «feixe de treva» que provém de todos os tempos: as imagens do corpo em decomposição, do corpo já subterrâneo, quando também sobre o nome esbatido, escrito na laje, se sobrepõe o rasto da escrita do abandono – «rojam-se cobras pelas velhas lájeas. / Sobre a inscrição do teu nome delido!», escreverá Pessanha.

Finalmente, no *Canto da Poeira*, será Fiama a fazer emergir, da imagem aparente de um século iluminado pelas luzes do progresso material da humanidade, as sombras da escrita árdua do corpo que se esforça. Será, pois, aquele poema, a dar refúgio a uma escrita do corpo que trabalha arduamente, e que se tende a esquecer quando o encanto da cidade começa a seduzir o olhar, ao anoitecer.

---

<sup>239</sup> «[...] sermos contemporâneos é, antes de mais, uma questão de coragem: porque significa sermos capazes não só de fixar o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigindo-se a nós, se afasta infinitamente de nós.», Agamben, *op. cit.*, p. 24.

A pergunta inicial repete-se: «Que vê Príamo?». Talvez, agora, no final deste trabalho, o velho rei consiga divisar, no escuro dos seus dias, a possibilidade futura de uma poética escrita por corpos que ousem sacudir o pó dos pés, e, nesse movimento de saída, se ergam para viajar com as poeiras, após séculos imemoriais de queda.

## BIBLIOGRAFIA

### ACTIVA:

CAMÕES, Luís Vaz de, *Os Lusíadas*, Porto, Porto Editora, 1978

BRANDÃO, Fíama Hasse Pais, *Cantos do Canto*, Lisboa, Relógio d'Água, 1995

BRANDÃO, Fíama Hasse Pais, *Obra Breve*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2006

HOMERO, *Ilíada*, Lisboa, Livros Cotovia, 2005

PESSANHA, Camilo, *Clepsydra*, (Ed. Gustavo Rubim com desenhos de Cruzeiro Seixas), Lisboa, Colóquio Letras nº 155/6, 2000); *Clepsydra*, (Ed. Crítica com Introdução, Notas e Comentários de Paulo Franchetti), Lisboa, Relógio D'Água, 1995

### PASSIVA :

#### A) SOBRE O PÓ

BACHELARD, Gaston, *Les intuitions atomistiques (Essai de classification)*, Paris, Vrin, 1974

DAGOGNET, François, *pour le moins*, Paris, Les Belles Lettres, 2009

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Génie du Non-Lieu. Air, Poussière, Empreinte, Hantise*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2001

HENNIG, Jean-Luc, *Beauté de la poussière*, Paris, Fayard, 2001

PEREGALLI, Roberto, *Les lieux et la poussière : sur la beauté de l'imperfection*, Paris, Éditions Arléa, 2012

PERROT, Raymond, *La poussière : Traité d'esthétique quotidienne*, Campagnan, E.C. Éditions, 1997

SAINT-JACQUES, Camille, *Esthétique de la poussière, une entrée en matière*, Montreuil-sous-Bois, Lienart Éditions, 2011

## B) OUTRAS OBRAS TEÓRICAS E DE CARÁCTER GERAL

ARISTÓTELES, *Poética*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1986

ANTOLOGIA de textos [Tito Lucrécio Caro, *Da natureza*], traduções e notas de Agostinho da Silva... [et al.]; estudos introdutórios de E. Joyau e G. Ribbeck, 3<sup>a</sup> ed., São Paulo, Abril Cultural, 1985

AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, (Trad. Maxime Rovere), Paris, Éditions Payot & Rivages, 2008 ; «O que é o Contemporâneo?» in *Nudez*, (Trad. Miguel Serras Pereira), Lisboa, Relógio D'Água, 2010

BAPTISTA, Abel Barros, «Fonógrafo» in *Século de Ouro – Antologia Crítica da Poesia Portuguesa do Século XX*, Lisboa, (Org. de Osvaldo M. Silvestre e Pedro Serra), Angelus Novus, Editora e Edições Cotovia, 2002

BARRENTO, João, *A Espiral Vertiginosa, Ensaios sobre a Cultura Contemporânea*, Lisboa, Cotovia, 2001

BARTHES, Roland, *O prazer do texto precedido de Variações sobre a escrita*, Lisboa, Edições 70, 2009

BERMAN, Marshall, *Tudo o Que É Sólido se Dissolve no Ar. A aventura da modernidade*, Lisboa, Edições 70, 1989

BESPALOFF, Rachel, *Sobre a Ilíada*, Lisboa, Cotovia, 2005

BÍBLIA SAGRADA, (trad. João Ferreira de Almeida), 86<sup>a</sup> impressão, Rio de Janeiro, Imprensa Bíblica Brasileira, 1996

CALVINO, Italo, *Porquê Ler os Clássicos?*, (Trad. José Colaço Barreiros), Lisboa, Teorema, 1994

CATÁLOGO da Exposição *Cem Anos de Literatura Portuguesa, Nexos na Criação Literária do Século XX*, produção conjunta do Ministério da Cultura e do Instituto Português do Livro e das Bibliotecas, 1995

COELHO, Eduardo Prado, «O homem de areia» in *Público*, Suplemento “Mil Folhas”, 24 de Fevereiro de 2001

CUNHA, Mafalda Ferin, *Padre António Vieira*, Lisboa, Ed. 70, 2012

DAMISCH, Hubert, *Théorie du nuage, Pour une histoire de la peinture*, Paris, Seuil, 1972

DERRIDA, Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1979

DROIT, Roger-Pol, «Le bel avenir de la poussière», *Les Échos*, nº 20663, de 23 de Abril de 2010

FRANCHETTI, Paulo, «Ó cores virtuais que jazeis subterrâneas» in *Século de Ouro – Antologia Crítica da Poesia Portuguesa do Século XX*, Lisboa, (Org. de Osvaldo M. Silvestre e Pedro Serra), Angelus Novus, Editora e Edições Cotovia, 2002

GIL, Fernando, *Mimésis e Negação*, Col. Estudos Gerais - Série Universitária, Lisboa, Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1984

GIL, Fernando, *O efeito-Lusíadas*, Lisboa, Edições João Sá da Costa, 1999

HORÁCIO, *Arte Poética*, Introdução, Tradução e Comentário de R. M. Rosado Fernandes, 4ª ed. Revista e Aumentada, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2012

IÁÑEZ, Eduardo, *As Literaturas Antigas e Clássicas*, Vol.I, Lisboa., Círculo de Leitores, 2002

JARA, António Bellini, *Sobre a poesia e sua leitura*, Lisboa, Padrões Culturais Editora, 2012

LAUSBERG, Heinrich, *Elementos de Retórica Literária*, Tradução, prefácio e aditamentos de R. M. Rosado Fernandes, 6ª Ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2011

LEMONS, Esther, «A Clepsydra» de Camilo Pessanha, Lisboa, Ed. Verbo, 2ª ed., 1981

LESÊTRE, Henri, «Poussière» in *Dictionnaire de la Bible*, Paris, Letouzey et Ané Éditeurs, 1912

LOPES, Fernão, *Crónicas*, Selecção e Introdução de Maria Ema Tarracha Ferreira, Lisboa, Editora Ulisseia e Editorial Verbo, 2005

MIRANDA, José Bragança de, *Analítica da Actualidade*, Lisboa, Vega, 1994

MÓNICA, Maria Filomena, *A Morte*, Lisboa, Ed. Fundação Francisco Manuel dos Santos, 2011

NANCY, Jean-Luc, *Corpus*, Lisboa, Veja, 2000

PEREIRA, Maria Helena da Rocha, *Estudos de História da Cultura Clássica, I Volume – Cultura Grega*, 11ª edição revista e actualizada, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2012

PIRES, Maria Lucília Gonçalves, *Poetas do Período Barroco*, Lisboa, Edições Duarte Reis, 2003

REIS, Carlos, *O Conhecimento da Literatura, Introdução aos Estudos Literários*, Coimbra, Almedina, 1995

SALEM, Jean, *Démocrite: Grains de poussière dans un rayon de soleil*, Paris, Vrin, 1996

SARAIVA, A. J. e Lopes, Óscar, *História da Literatura Portuguesa*, 16ª edição, Porto, Porto Editora, 1995

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e, *Teoria da Literatura*, Vol. I, Coimbra, Almedina, 8ª Ed., 1996

SILVEIRA, Jorge Fernandes da, Recensão crítica a “Cantos do Canto”, de Fiama Hasse Pais Brandão in *Revista Colóquio/Letras*. Recensões Críticas, n.º 147/148, Janeiro de 1998

SPAGGIARI, Barbara, *O Simbolismo na obra de Camilo Pessanha*, Col. Biblioteca Breve, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação e das Universidades, 1982

TALON-HUGON, Carole, *A Estética, história e teorias*, Lisboa, Ed. Texto & Grafia, 2009

Um Cânone Literário Para a Europa (org, Helena Carvalhão Buescu, Maria Graciete Silva, Cristina Almeida Ribeiro), V. N. Famalicão, Edições Húmus, 2012

VERNANT, Jean-Pierre, *La Mort Héroïque chez les Grecs*, Éditions Pleins Feux, 2001

VERNANT, Jean-Pierre, *L'individu, la mort, l'amour, Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Paris, Gallimard, 2011

VIDAL-NAQUET, Pierre, *Le Monde d'Homère*, Paris, Perrin, 2002

VIEIRA, Padre António, *Obras Completas do Padre António Vieira, Sermões*, Porto, Lello & Irmão Editores, 1993

VIEIRA, Padre António, *Sermões de Roma e Outros Textos*, Selecção de textos e apresentação por Manuel Correia Fernandes, Estarreja, MEL Editores, 2009



## ANEXOS

### TEXTO 1

#### ***Canto da Poeira* (Fiama Hasse Pais Brandão)**

A poeira era o sinal dos passos,  
o halo do viajante, a pista gasta  
entre o chegar e o partir do carro.  
Era o homem com o seu corpo e as coisas  
que aspergia nos ares a poeira.  
E tudo o que se move nos terrenos  
ou os animais ou as rodas eram  
o esforço que enobrecia a poeira.

O homem viu o vento envolver  
em mantos de poeira o horizonte,  
esbater, cobrir, iluminar os montes  
em nuvens de poeira humana.  
O cansado caminhante pela estrada  
absorto deixou atrás de si  
o rasto da sua vida na poeira.  
A poeira embranquecia de anos

antigas casas de antepassados,  
cobria a roupa vã dos mortos  
e os meus cubos de pau da infância.  
Ascende pelo halo do Sol alto,  
irradia como o resplendor dos santos,  
mas por vezes flutua demorada  
entre a queda e a ascensão.  
Assim nós vamos e regressamos

entre o imanente e o transcendente.  
marés enchente e vaza do Fim dos Fins.  
Mas o caminho do corpo é o dos atalhos  
de sangue, suor, poeira confundidos.  
Foi a pegada o vero sinal  
da *via crucis* até ao cume só.  
Ouviam-se ao longe carros das aldeias  
descer os montes e seguir as marcas

redivivas na estrada poeirenta.  
Eu, depois de tentear, nas mãos tecidas  
pela teia de mãe, segui o passo  
pelos meus próprios passos demarcado

ora da água que nos dessedenta,  
ora do vento das poeiras de África  
pois talvez *Aphar* signifique o pó.  
Na minha hispânica península  
batida pelos ventos africanos  
eu contemplo esta poeira viva  
e não a desolada poeira lunar.

***Infinito Pó* (Fiama Hasse Pais Brandão)**

122